

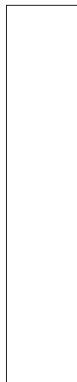
MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA

A construção de uma identidade
do mundo das imagens à concepção do real

Marta Lemos Damião Padrão

M

2017



a construção de uma
identidade
do mundo das imagens à concepção do real

Marta Padrão

—

Orientador:

Professor Doutor Carlos Machado

Aos meus pais

Agradecimentos

Ao Professor Carlos Machado, estou profundamente grata; pela rigorosa e generosa orientação concedida e pela partilha inestimável de tantas memórias e histórias. A sua incisiva crítica e preciosa disponibilidade consentiram a construção desta dissertação.

À minha família agradeço o apoio incondicional. Ao meu pai pela perseverança e serenidade, à minha mãe pelo discernimento e confiança. Aos meus irmãos pelo companheirismo e cumplicidade. À Amália pelo amor incondicional.

À Clara, à Mota e ao Diogo pela verdadeira amizade, por compreenderem as minhas ausências prolongadas e me receberem sempre da mesma forma generosa.

Agradeço, ainda, a todos aqueles que, durante os anos de Escola, partilharam comigo angústias e inseguranças, saberes, viagens e experiências irrepetíveis mas, acima de tudo, a profunda paixão e admiração pela arquitectura. A eles devo muito do que aprendi. Ao João, à Inês, à Ana, à Sílvia, à Diana e à Anatilde o meu profundo agradecimento.

À Rafa, à Carolina, à Carmen e à Gisela, pela família que constituíram, para mim, em Berlim.

Ao Mauricio Pezo e à Sofia von Ellrichshausen pelas palavras de alento que jamais esqueerei.

À Pitágoras Group por este ano maravilhoso de uma experiência que veio complementar o meu percurso académico e me permitiu entrar em contacto com o mundo real da arquitectura. Em especial aos arquitectos Manuel Roque, André Malheiro e João Couto, com quem tive oportunidade de trabalhar de forma mais próxima, pela generosidade, paciência e ensinamentos diários.

Por fim, o meu profundo agradecimento ao Juco pela ajuda preciosa das últimas semanas e de sempre.

Resumo

A construção de uma identidade, do mundo das imagens à concepção do real é uma viagem através dos museus imaginários de alguns arquitectos, trazidos à luz por Valerio Olgiati a propósito do convite de David Chipperfield para integrar a 13ª Bienal de Arquitectura de Veneza que resultou na exposição *Pictographs - Statement of Contemporary Architects*. Conscientes de que a arquitectura é, hoje, feita com imagens – a partir de imagens –, procuramos reflectir sobre a importância que estas assumem na(s) metodologia(s) de trabalho do(s) arquitecto(s). Reflectir sobre estas imagens, sobre o seu papel, descobrir a razão através da qual se concebeu e iluminou a passagem do mundo formal para o mundo das ideias, que suportam a construção de uma arquitectura, é a intenção desta dissertação.

Procura-se, assim, construir um pensamento em torno do processo de projecto, de modo a compreender como é que os arquitectos o manejam, através de expectativas, desejos e distâncias e como se constrói a realidade a partir das imagens que estes guardam na sua memória e convocam para o projecto de arquitectura, por vezes conscientemente, por vezes inconscientemente. Percebendo ainda como é que cada projecto materializa uma determinada estratégia para trabalhar com esse lugar denso, esta investigação é um convite para mergulhar no mundo profundo e enigmático da imaginação criativa que toca no percurso muito particular e imprevisível da memória. Na tentativa de dar a conhecer os mundos que cada arquitecto encerra, recuperando a profundidade das coisas e trazendo à luz o lado invisível da arquitectura, que informa a prática artística de cada um, em última estância, estas imagens, revelam a identidade do seu autor, manifestando as raízes da sua arquitectura.

Abstract

The construction of an identity, from the world of images to the conception of the real is a journey through the imaginary museums of some architects, brought to light by Valerio Olgiati related to the invitation of David Chipperfield to integrate the 13th Venice Biennale of Architecture which had its outcome in the exhibition *Pictographs - Statement of Contemporary Architects*. Aware of the fact that architecture is today made with images – from images – we try to reflect on the importance they assume in the architect's work methodology(s). Reflecting on these images, on their role, discovering the reason for conceiving and illuminating the passage from the world of images to the world of ideas, which support the construction of an architecture, is the intention of this dissertation.

Thus, we try to build a thought around the design process, in order to understand how architects deal with it, through expectations, desires and distances and how the reality is constructed from the images they keep in their memory and call for architectural design, sometimes consciously, other times unconsciously. Still realizing how each project materializes a certain strategy to work with this dense place, this investigation is an invitation to dive into the deep and enigmatic world of the creative imagination that touches on the very peculiar and unforeseeable path of memory. In an attempt to reveal the worlds that each architect closes, recovering the depth of things and bringing to light the invisible side of architecture, which informs the artistic practice of each one, ultimately, these images, reveal the identity of its author, showing the roots of its architecture.

Nota à edição:

A presente dissertação não foi escrita ao abrigo do novo Acordo Ortográfico, por decisão da autora.

O corpo do texto é apresentado integralmente em português, tendo sido sujeitas a uma tradução livre feita pela autora, as citações originalmente em língua não portuguesa.

Índice

<i>Agradecimentos</i>	9
<i>Resumo / Abstract</i>	11
<i>Prólogo(s)</i>	17
<i>Introdução</i>	23
<i>Por entre imagens o museu imaginário</i>	31
<i>A evocação da memória sobre a cultura arquitectónica - construir um atlas</i>	39
<i>Peter Zumthor entre emoções e memórias - criar atmosferas</i>	55
<i>Studio Mumbai a tradição como desafio à inovação</i>	93
<i>Álvaro Siza o desenhar de um método</i>	129
<i>Epílogo</i>	195
<i>Bibliografia</i>	199
<i>Lista da origem e/ou crédito das imagens</i>	203



Ursula Kaufmann, *Pina Bausch: Orpheus and Eurydice*, Paris, 2005

I

Prólogo(s)

¹ Orfeu era, na mitologia grega, considerado o poeta, músico e cantor por excelência, que encantava com o som da sua lira e o seu canto melodioso todos os que o ouviam. No dia do seu casamento, Eurídice, sua noiva, caminhava pelas margens do rio, quando se viu subitamente perseguida por Aristeu, que tentou violá-la. No desespero de se livrar do atacante, a ninfa pisou uma serpente escondida na vegetação e morreu depois de ser picada. Orfeu ficou destroçado com a morte cruel da sua noiva e, revoltado com aquele maldado destino, resolve empreender uma perigosa descida ao Inferno, a fim de recuperar Eurídice. Orfeu encantou com a sua música todos os seres sombrios e monstruosos que lá habitavam, sensibilizando também os próprios deuses do inferno, Hades e Perséfone, conseguindo permissão para levar Eurídice de volta ao mundo da luz. Apenas uma condição é estabelecida por Hades e Perséfone: Orfeu só poderia olhar para a sua amada depois de terem saído do inferno. O casal dirige-se ao mundo dos vivos, sendo Orfeu seguido a certa distância por Eurídice. Contudo, no momento em que já estão praticamente a completar o percurso, Orfeu não resistiu ao desejo de olhar para trás, a fim de se certificar que a sua mulher realmente o seguia e estava por perto e vê Eurídice perder-se para sempre no abismo do inferno.

² Fernando Távora, *Esboço de carta para Nuno Portas in Fernando Távora "Minha Casa": Prólogo*, FIAJMS, Porto, 2013, [C3], p.6.

³ Luz Fernández de Valderrama Aparicio, *La Construcción de La Mirada: tres distancias*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y el Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla, 2004, p.56.

⁴ Silvana Rodrigues Lopes, *Literatura, defesa do atrito*, Chão da Feira, Belo Horizonte, 2012, p.63.

⁵ Pedro Bandeira, *Tudo é Arquitectura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método* ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, p.11.

⁶ Manuel Mendes, *Prática(s) de Arquitectura: projecto / investigação / escrita in Prática(s) de arquitectura: projecto / investigação / escrita - ciclo de lições*, FAUP, Porto, 2012, p.1.

⁷ Pedro Bandeira, *op. cit.*, 2011, p.11.

Escrever sobre arquitectura continua a ser um exercício particular. Torna-se, por vezes, difícil pôr no papel o que pela mente vagueia de forma nebulosa. Valderrama gosta de pensar que qualquer expressão artística é como descer ao abismo do desconhecido, do obscuro, à semelhança de Orfeu quando desce até ao inferno para encontrar Eurídice¹. Decidir escrever sobre alguma coisa é como descer à profundidade do *eu* onde está o mais oculto, profundo e secreto e trazê-lo até à luz, e aí dar-lhe forma, corpo e realidade. *Como seria, aliás, possível visitar bem um texto meu, sem me visitar a mim próprio?*² Escrever começa com o olhar de Orfeu, um olhar que foi provocado pelo desejo e faz com que começar a escrever seja um “salto” que quebra os prognósticos que se tinha sobre a escrita. O fazer não permite a obtenção de um plano claramente traçado mas obriga a manter um estado de contínuo assombro, atento às direcções que o mesmo processo provoca.³

*O discurso poético não é alheio ao que há de silêncio, de não-linguagem, na sua circunstância, e por isso há nele uma inflexão sem regra, misteriosa. Não se deve por isso acusá-lo de obscuridade – ser obscuro é a sua condição.*⁴ A arquitectura enquanto expressão criativa, a par de outras artes, partilha desta obscuridade, sendo o resultado de processos sempre complexos que implicam na sua expressão autoral e poética o confronto saudável entre objectividade e subjectividade, entre ciência e arte, entre regra e excepção.⁵

Procurando escapar desta obscuridade, e clarificar o discurso, serve a selecção de imagens, de vozes, de textos como apoio para encontrar na voz de outros aquilo que perseguimos como tese – a construção de uma identidade. Acolhermos e apropriarmos da voz de outro é em si um acto criativo. *Criação, pensamento, conhecimento são, seguramente, condição-disponibilidade de acolhimento do outro: gestos de simplicidade de quem prossegue processo e pauta para desassossegos da arte da casa-mãe – a Arquitectura – na transformação de uma paisagem.*⁶ E se o arquitecto persiste, na sua essência, como um “especialista em generalidades”, não será de estranhar o cruzamento de imagens que, resgatadas de diferentes origens, partilham um mesmo lugar, para edificar qualquer coisa de novo e necessariamente bela.⁷



Diego Velázquez, *Las meninas*, Madrid, 1656

II

*Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.*

*Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.*

*Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!⁸*

Na pintura *Las meninas* de Velázquez ocorre exactamente o que Valderrama prenuncia: há uma mudança no foco do trabalho. Em vez de surgirem os reis, que estão a ser retratados pelo pintor, é-nos mostrada a ampla sala da Alcáçova de Madrid e a atmosfera em que se realiza o retrato real. Os retratados, aqueles sobre os quais o pintor fixa o seu olhar, não são visíveis, estão atrás do plano da pintura, numa posição inversa à do pintor. É no plano de fundo, na parede em sombra da sala repleta de quadros que um espelho reflecte duas figuras: o rei Filipe IV e a sua esposa Mariana. O casal real, objecto principal da pintura, surge como um reflexo, uma sombra vaga do processo de trabalho de Velázquez. O que aqui importa não é a obra, mas o que está por trás dela, aquilo que ela esconde. É com esta atitude que encaramos a nossa investigação e esta pintura é a metáfora a que procuramos dar forma: não apresentamos a(s) obra(s) directamente, mas através de caminhos intersticiais. Não nos interessa, aqui, a obra pela obra mas sim a obra enquanto prática arquitectónica que revela a identidade do seu autor.

A arte não permite olhar directamente o objecto da criação, mas pelo contrário obriga a acometê-lo sempre tangencialmente, indirectamente [...] nunca de maneira directa.⁹ A profundidade não se entrega de frente, só se revela dissimulando-se na obra. A descoberta desse processo é que revela a beleza das coisas, na sua interminável complexidade – *é como que um terraço sobre outra coisa ainda.*

⁸ Fernando Pessoa, *Isto in Poesias*, Ática, Lisboa, 1942 (15ª ed. 1995), p.236.

⁹ Luz Fernández de Valderrama Aparicio, *La Construcción de La Mirada: tres distancias*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y el Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla, 2004, p.55.



André Malraux a seleccionar fotografías para Le Musée imaginaire, 1947

III

*O meu interesse no projecto, tanto como na imagística da arte e no seu significado, surge do interesse no enigma do mundo e da vida. O que é o mundo e quem sou eu? Todo o trabalho artístico significativo parece emergir do lugar autobiográfico das memórias, experiências e confrontações pessoais. Existe uma afinidade inerente entre as questões que concernem ao mundo e ao eu, pensamento e forma, imagens e palavras.*¹⁰

*Nesse pressuposto, talvez se possa – ou talvez nós possamos – partilhar da condição de que o artista, o arquitecto, o arquitecto-artista, como um geógrafo, “trabalha numa pluralidade de registos e desfruta disso”: A imagem do geógrafo que viaja, observa e nos fala da sua disponibilidade para o que vai descobrindo numa realidade variada, exprime para mim a flexibilidade com que o artista deve responder às múltiplas opções que se apresentam ao correr da sua aventura pessoal: esse trabalhar gostoso num espaço heterogéneo.*¹¹

É, de facto, nesta heterogeneidade que o arquitecto trabalha, munindo-se de ferramentas várias para enfrentar o projecto de arquitectura. *Na realidade, todas as coisas com que ele se relaciona e que são recriadas pela sua imaginação tornam-se parte integrante de uma realidade interiorizada.*¹² O trabalhar em arquitectura é um acto muito autobiográfico na medida em que envolve memórias e vivências, dispostas a intervir no processo de criação. Mas como é que se cartografa esse saber? Como é que ele é composto? Como é que ele se constrói? Esta investigação navega por essas interrogações, utilizando o imaginário visual de Álvaro Siza, Peter Zumthor e Bijoy Jain (Studio Mumbai) para ensaiar algumas hipóteses. Conscientes de que a arquitectura é, hoje, feita com imagens – a partir de imagens –, procuramos reflectir sobre a questão da imagem e da sua presença nas metodologias de trabalho dos arquitectos.

*Hoje, talvez seja exigência: libertar o projecto na evolução da arquitectura enquanto encontro controverso entre prática disciplinar e experiência artística – criação, pensamento, conhecimento; averiguar, problematizar na investigação sobre a capacidade propositiva da arquitectura para a definição de lugares, a produção de significados, a sinalização de uma linguagem; tematizar, aprofundar na história o sentido de fundação, de perturbação, de (in)fidelidade do que aqui se foi proporcionado e partilhando como arquitectura, como escola, como lugar.*¹³

¹⁰ Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea – imaginación y imaginario en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p.8.

¹¹ Juan Navarro Baldeweg citado por Manuel Mendes, *Terra quanto a vejas, casa quanto baste in Só nós e Santa Tecla*, Dafne, Porto, 2008, p.103.

¹² Aldo van Eyck, *The Child, the City, the Artist in Aldo van Eyck, Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, (ed. Lingtenlijn, Vincent; Strauven, Francis), Sun, Amsterdam, 2008, p.78.

¹³ Manuel Mendes, *Prática(s) de Arquitectura: projecto / investigação / escrita in Prática(s) de arquitectura: projecto / investigação / escrita - ciclo de lições*, FAUP, Porto, 2012, p.1.



Simone Rhoner, *Pictographs - Statements of Contemporary Architects* - Valerio Olgiati, Veneza, Itália, 2012

“O que é a arquitetura?”. “A infinita repetição da pergunta”! Talvez técnica, talvez arte, talvez processo ou talvez tão só expectativa de sondar, experimentar, determinar gesto e jogo que traduzem, geram, intencionam casa e construção: forma, material, imagem, experiência.¹⁴

*

Cada indivíduo tem uma circunstância¹⁵ própria. E é sobre essa circunstância que actua. O aprendizado, em arquitectura, é invariavelmente constituído por um acumular de conhecimentos, materiais, instrumentos, métodos e memórias que constroem a capacidade para pensar e fazer arquitectura que, enquanto campo de saber não encontra limites, mas encontra, através destes instrumentos, um rumo. Se, por um lado, a pergunta, infinitamente repetida, – “O que é a arquitectura?” – não tem uma resposta única, podendo, eventualmente, ter um sem número de possibilidades para lhe dar forma, assente está que *A tarefa da arquitectura é fazer visível como nos toca o mundo.*¹⁶ Mas, *Como pensar a multiplicidade, as multiplicidades que somos e que nos envolvem? Se como dizia Ortega a realidade é ‘a minha coexistência com as coisas’, então podemos encará-la como uma urdidura de dois géneros de multiplicidade – a que somos e a das coisas que nos envolvem. Então como entender as coexistências, ou como se diz tão bem em castelhano, as convivências que ocupam as nossas vidas?*¹⁷

Em 2012, a convite de David Chipperfield para integrar a 13ª Bienal de Arquitectura de Veneza, sob a temática *Common Ground*, Valerio Olgiati organizou uma colecção de imagens seleccionadas pelos quarenta e quatro arquitectos contemporâneos que considerou mais relevantes no panorama actual. O conceito da colecção – *Pictographs - Statement of Contemporary Architects* – surge como um exercício particularmente belo de reunião de fragmentos. Fragmentos esses que orientam o trabalho de cada um dos arquitectos e revelam a origem da sua arquitectura e o modo como olham o mundo. No fundo, Valerio Olgiati encarou a missão de mapear a paisagem mental da arquitectura contemporânea, trazendo à luz os *Musées imaginaires*¹⁸ dos arquitectos. Estas imagens que compõem os diferentes imaginários arquitectónicos constituem o

¹⁴ Manuel Mendes, *Ficha da unidade curricular Teoria 2 da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 2013/2014* disponível em https://sigarra.up.pt/faup/pt/ucurr_geral.ficha_uc_view?pv_ocorrencia_id=332389.

¹⁵ “A circunstância – as possibilidades – é o que da nossa vida nos é dado e imposto. Isso constitui o que chamamos mundo”. Mas “as circunstâncias são o dilema, sempre novo, ante o qual temos que decidir-nos”. José Ortega y Gasset citado por Manuel Mendes, *Fernando Távora: “o meu caso” in Fernando Távora: modernidade permanente*, Associação Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2012, p.79.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty citado por Juhani Pallasmaa in *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012, p.144.

¹⁷ Cláudio Guillén citado por Manuel Mendes in *Fernando Távora: Modernidade Permanente*, Associação Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2012, p.54.

¹⁸ O museu imaginário (*musée imaginaire*) é uma referência ao autor e teórico de arte francês André Malraux (1901-1976) e ao seu conceito de *musée imaginaire* como museu de arte pessoal que reúne uma selecção de obras que a pessoa admira e que têm muito significado para si.

primeiro passo na produção criativa, iluminando as ideias que suportam a construção de uma arquitectura. Tratam de lugares, de pessoas, da história e das histórias, das memórias e, *evidentemente, das referências, da alma e do olhar*¹⁹ de quem as guarda. Esta exposição chegou-nos na forma de livro. Um livro pequeno, cuidado, que apresenta um texto de síntese para depois nos oferecer “apenas” imagens.

*Convidei os arquitectos a enviarem-me imagens importantes que mostrem a base do seu trabalho. Imagens que estão nas suas cabeças quando pensam. Imagens que mostram a origem da sua arquitectura. [...] As imagens são explicações, metáforas, fundações, memórias e intenções. São confissões poéticas e filosóficas. Revelam uma perspectiva pessoal sobre os pensamentos. Mostram as raízes da arquitectura e expectativas relativas ao projecto. Conscientes e inconscientes. [...] Enquanto colecções individuais, apresentam uma visão pessoal de um mundo individual, enquanto que, como um todo proporcionam uma visão universal da origem perceptível da arquitectura contemporânea.*²⁰

Como revelou Ludwig Wittgenstein: *O trabalho em filosofia – como em muitos aspectos o trabalho em arquitectura – é, na verdade, mais um trabalhar em nós próprios. Na nossa própria interpretação, na nossa forma de ver as coisas.*²¹ E a exposição de Olgiati não é senão uma demonstração de revelações pessoais, confidenciais e poéticas que revelam esta visão do mundo e da arquitectura na óptica de cada um destes arquitectos. As imagens têm este poder de revelar as multiplicidades que somos e que nos envolvem.

Enquanto instrumento essencial do trabalho do arquitecto, estas imagens encerram mundos imaginários e vividos, atmosferas que ficam imortalizadas com cores, cheiros e texturas e se guardam para sempre. [...] *o imaginário mental constitui um veículo essencial da percepção, do pensamento, da linguagem e da memória. A imaginação não é apenas essa capacidade, um pouco volúvel, de fantasiar, senão que pode considerar-se o cimento da própria condição humana. Graças à nossa imaginação somos capazes de captar a condição múltipla do mundo e o continuum da experiência através do tempo e da vida.*²²

Já Aldo Rossi havia mencionado que a sua mais importante

¹⁹ Margarida Cunha Belém, *O essencial sobre Álvaro Siza Vieira*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2012, pp.9,10.

²⁰ Valerio Olgiati, *The Images of Architects*, Luzern, Quart Publishers, 2013, sp.

²¹ Juhani Pallasmaa, *Pensamento em Forma – dez ensaios sobre arquitectura*, Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2012, p.9.

²² Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea – imaginación y imaginario en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014., p.7

educação formal havia sido a observação, que acabaria por transformar em memórias aquilo que via e que, com o passar do tempo, tudo o que havia observado lhe parecia disposto numa fila perfeita, como um conjunto de ferramentas operativas prontas a serem utilizadas, consoante a pertinência de serem convocadas.²³ Segundo Bachelard, há imagens que *são testemunho de uma imaginação que raciocina*.²⁴ E por isso é nosso objectivo encarar o museu imaginário enquanto instrumento operativo ao serviço da disciplina da Arquitectura. Estas imagens exigem ser pensadas enquanto veículo ao dispor do processo criativo. Porque elas são identidade, transmitindo um conjunto de valores que distingue o arquitecto de todos os outros.

Louis Kahn sempre teve um profundo fascínio pelos inícios, esse estágio enigmático que tanto revela sobre o arquitecto. *Amo os inícios. Os inícios enchem-me de maravilha. Creio que o início é o que garante a prossecução. Se esta não tem lugar, nada poderia nem querer existir*.²⁵ À semelhança de Kahn, procuramos este capítulo zero. A origem. O mundo formal que serve de veículo para a prática arquitectónica. *Uma vez que a arquitectura é uma arte de construção e fabricação física, os seus processos e as suas origens são ingredientes essenciais para a sua própria expressão*.²⁶ Logo à partida colocaram-se várias questões: *as imagens têm um valor em si, isoladas, ou esse valor decorre da sua associação? Permanecem vinculadas à sua origem, mantêm um referente, ou podem ser legitimamente descontextualizadas? As imagens existem neste suporte pelo seu conteúdo ou pela sua forma superficial? São procuradas com intuito específico ou encontradas por casualidade? Têm um sentido efémero ou expressam a vontade de serem perenes? São um meio, um veículo, ou um fim? Conformam um todo, conformam um arquivo? São apropriáveis? Valem mais do que mil palavras? São realidade ou representação? Simulam ou substituem o objecto? E sobretudo, como se relacionam com o projecto e o pensar da arquitectura?*²⁷

Estabelecemos esta investigação no pressuposto de que *não existe arquitectura sem projecto, não existe projecto sem memória, não existe memória sem ideias, não existe arquitectura sem habitante*.²⁸ Projectar significa, em grande parte, compreender e ordenar estas imagens. *Projectar, é, assim, manejar o abismo intermédio entre nós e as coisas, é construí-lo, enchê-lo de expectativas, de desejos, de distâncias... é aproximar o mundo, construir constantemente a aproximação e a distanciação das coisas*.²⁹

²³ Aldo Rossi, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015, p.49.

²⁴ Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 1996, p.139.

²⁵ Louis I Kahn, *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*, Rizzoli International Publications, New York, 1991, p.285.

²⁶ Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012, p.167.

²⁷ Pedro Bandeira, *Tudo é Arquitectura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*/ ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, p.11.

²⁸ Manuel Mendes, *Terra quanto a vejas, casa quanto baste in Só nós e Santa Tecla*, Dafne, Porto, 2008, p.124.

²⁹ Luz Fernández de Valderrama Aparicio, *La Construcción de La Mirada: tres distancias*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y el Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla, 2004, p.36.



Rui Calçada Bastos, *The Mirror Suitcase Man #1* (Berlin series), 2004

II

“Creio na síntese, sempre, e aqui ela vem em meu auxílio. Porque me parece que de todos estes três elementos [poliaptidão do artista, incerteza em encontrar-se, ou uma assemelhável imitação ou adaptação a vários géneros] se forma o multiformismo do artista. Há qualquer coisa de procurar; há, infelizmente, também qualquer coisa de achar (nos outros); - mas há também, para quem sabe ver, nitidamente personalidade e originalidade através dessas influências e tentativas.”³⁰ Neste sentido, e porque não somos portadores, ainda, de uma grande bagagem, achamos nos outros e no seu modo de ver o mundo as premissas de uma prática arquitectónica e o modo como ela reproduz uma identidade. Cremos que a partir da investigação dos três casos em estudo, começaremos a trilhar o caminho para um dia respondermos à tão persistente pergunta “o que é a arquitectura”.

Centramos, desta forma, a nossa investigação nas imagens, invocando aquilo que a experiência humana acumulou em forma de conhecimento.³¹ Neste caso, em concreto, as imagens de Peter Zumthor, Bijoy Jain (Studio Mumbai) e Álvaro Siza recolhidas, seleccionadas e apresentadas a Valerio Olgiati para fazerem parte da exposição da Bienal de Arquitectura. Pensamos que nesse olhar, através do outro, há aprendizado. Frequentemente, as imagens com as quais se desenvolve uma arquitectura, ficam ocultas, por revelar. *As analogias, as associações, as referências são raramente expressas. Será o crítico a ter de voltar a percorrer o trajecto projectual, a reconstruir, frequentemente desviando-se da realidade ou distorcendo-a em função da sua própria ideologia, as raízes de uma ideia que são reveladas apenas por vários pequenos indícios.*³² Naturalmente haveria um sem fim de pontos por onde começar a traçar esta investigação e uma enormidade de meios para o fazer mas decidimos começar com Peter Zumthor que nos ajudou, essencialmente, através dos seus escritos, a dar forma àquilo que pretendemos investigar: um mundo formal que auxilia a prática artística do arquitecto, *Uma racionalidade livre que constrói para si própria uma lógica, uma metodologia*³³: *Quando penso na arquitectura, ocorrem-me imagens.*³⁴ *Quando trabalho num projecto, e me deixo guiar por imagens e ambientes da minha memória, que consigo relacionar com a arquitectura que procuro, o que faço é tentar através da minha própria experiência pessoal captar as sensações, as dimensões, a qualidade do espaço. Enquanto estou a projectar procuro descobrir o que significam as imagens, para aprender como se produzem certas formas e ambientes imaginados. Após algum tempo, o objecto projectado adquire na minha*

³⁰ Fernando Pessoa citado por Manuel Mendes, *Fernando Távora, “o meu caso” in Fernando Távora: modernidade permanente*, Associação Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2012, p.68.

³¹ Paulo Mendes da Rocha, *Maquetes de Papel*, Cosac & Naify, São Paulo, 2007, p.19.

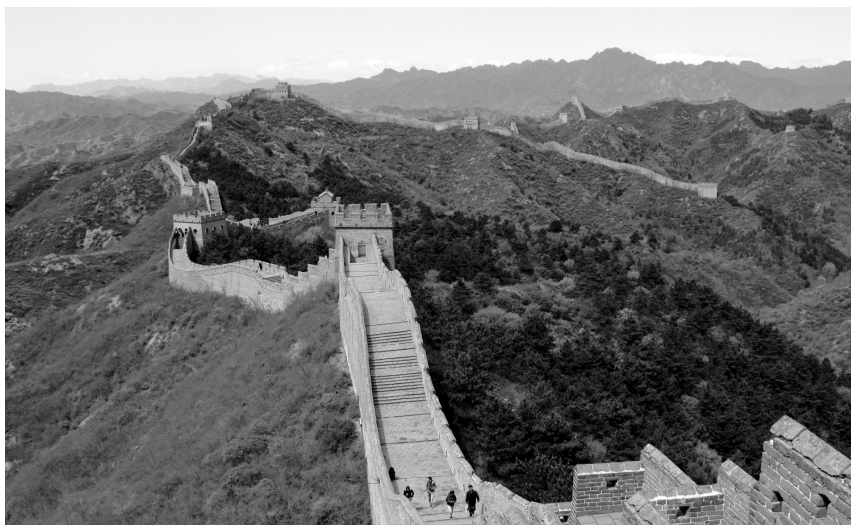
³² Remo Dorigati, *Prólogo in Eduardo Souto de Moura: Conversas com estudantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p.7.

³³ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação*, Editorial Caminho, Alfragide, 2013, p.33.

³⁴ Peter Zumthor, *Pensar a arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.7.

*imaginação aspectos de exemplos utilizados. E quando se consegue sobrepor estas características e ligá-las de forma coerente, o objecto ganha corpo e profundidade.*³⁵ O Studio Mumbai reforça esta ideia de Zumthor através do olhar observador que Bijoy Jain partilha nas suas fotografias de uma Índia que vive à margem e de tradições construtivas vincadas na cultura indiana que o arquitecto acolhe e renova na sua prática arquitectónica. Contudo é em Álvaro Siza que toda a investigação ganha, sem dúvida, corpo. As imagens que apresenta a Valerio Olgiati são dez desenhos de viagem da sua autoria. O exercício de seleccionar apenas dez imagens que resumam as raízes da arquitectura que pratica é um exercício de síntese complicado dada a imensidão que nos habita. Contudo, em Siza não há equívocos. O desenho é a sua forma de definir a arquitectura que pratica e por isso foi necessário começar pelo princípio e perceber como é que o desenho surge na sua vida e de que forma este se transformou num instrumento operativo que o ajuda a pensar o projecto. Através da análise do Centro Galego de Arte Contemporânea - a única das três obras em estudo visitada - percebemos a importância do desenho enquanto instrumento de constante procura, depuração e definição de cada espaço.

³⁵ Peter Zumthor, *Pensar a arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.7.



Pirâmides de Gizé, Acrópole de Atenas, Muralha da China

Por entre imagens

o museu imaginário

Na passagem da década de 50 para a década de 60, ao explorar as relações entre a fotografia e as técnicas de impressão, ambas em contínuo aprimoramento, André Malraux promove a ideia de um museu que fomenta a eliminação dos enquadramentos e dos limites físicos que o museu tradicional impunha como lugar primordial para a divulgação das obras de arte. Nascia aí o conceito de museu imaginário que, segundo Malraux, tem como precursor os livros de arte capazes, já no final do século XIX, de disseminar imagens a uma escala nunca vista até então.

A fotografia aproximava as pessoas de lugares e coisas muito distantes como as pirâmides do Egipto, as ruínas gregas e a muralha da China, tornando-se numa janela para o mundo. Malraux defendia que, a partir da reprodução das obras de arte, todas as pessoas poderiam criar o seu próprio museu. Em muitos casos, não chegavam a ir aos países onde as obras se encontravam nem tinham contacto físico com elas mas estas faziam parte do seu imaginário.

Os primeiros museus, surgem na Europa enquanto colectores de preciosidades, curiosidades ou antiguidades. No final do século XVIII, nasce da Revolução Francesa a ideia de que tais riquezas deviam pertencer ao povo, à nação, surgindo a noção de património enquanto herança, inventário e conservação. Apenas na segunda metade século XX o museu amplia o seu foco para abarcar outros temas que não as guerras, a diplomacia e os grandes homens. Enquanto isso, a Ásia só recentemente conheceu a existência de museus, sob a influência dos europeus. Para o asiático, contemplação artística e museu eram inconciliáveis. *As pinturas não eram expostas, mas mostradas, uma a uma, a um apreciador em estado de graça, contribuindo para alimentar ou aprofundar a comunhão com o mundo.*³⁶ Aos olhos da Ásia, o museu se não for um local de ensino não tem serventia.

De fato, qual a significação de uma peça isolada, uma obra de arte, mesmo se exposta com a mais perfeita técnica museográfica, se esta obra é “fim em si mesma”, isolada no tempo e no espaço, sem nenhuma ligação com o nosso tempo, sem continuidade histórica? Os visitantes, espe-

³⁶ André Malraux, *O museu imaginário*, Coleção Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1965, p.10.



Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, 1973

*cialmente os jovens, olharão superficialmente os objectos, sem conseguir compreender a sua significação, a sua lição histórica, fornecedora dos meios para compreender o presente. [...] Somente satisfazendo tais necessidades didáticas, o Museu poderá ocupar um lugar vital e ser digno, na gradação dos interesses humanos [...]*³⁷

Este entendimento de Lina Bo Bardi da ideia de museu levou-a a desenhar um museu sem paredes, sem barreiras e fronteiras, no qual as obras de arte surgem como imagens flutuantes dentro da caixa mágica de luz que é a pinacoteca (no MASP). *Concebe o museu não como lugar para guardar relíquias de arte, mas como lugar de convivência e aprendizagem, um museu-vivo, um museu-escola, um lugar lúdico e colectivo*³⁸, promovendo o culto da livre descoberta do indivíduo *em que cada visitante tem total liberdade para interagir com os quadros, criando associações livres entre eles*.³⁹ Fixados em suportes verticais de vidro apoiados numa base de betão, contrapondo-se aos cânones expositivos tradicionais, os quadros saem das paredes, ocupando toda a sala. O quadro passa a destacar-se do plano bidimensional da parede para vir fazer parte do espaço.

Não existindo percursos pré-determinados e não obedecendo a um critério cronológico nem nenhum tipo de hierarquia, as obras não estão dispostas sob qualquer tipo de classificação de estilo ou período a que poderiam pertencer. Esta ideia permite como *base de organização das obras de arte o predomínio da atemporalidade, sem selecção e definição de prioridades*⁴⁰, não direccionando o olhar do observador para nenhuma obra, mas despertando reações de curiosidade. O espectador é quem domina e gere o espaço movendo-se livremente. O percurso livre viabiliza descobertas pelo contacto individual com as obras, arranjadas minuciosamente de forma a surpreender, contrariamente ao museu tradicional que vincula o espectador a contemplar obediente, automática e passivamente o que lhe é exposto diante dos olhos. E é justamente a presença humana que dá vida a este espaço, que anima e coloca em movimento a “caixa”. *Como num baile, o visitante é livre para escolher o quadro com que vai iniciar a dança*.⁴¹

Deixando-o livre para que ele próprio faça as suas escolhas, o museu oferece-lhe as obras apenas como imagens que, *sem identificação imediata, o remetem às outras imagens ali presentes, bem como a tantas outras retidas na memória*.⁴²

³⁷ *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac Naify, São Paulo, 2009, pp.100, 101.

³⁸ Olivia de Oliveira, *Mito, Saber popular e memória coletiva: fundamentos da obra de Lina Bo Bardi*, *Crisis & Crítica* 01 (Março/2013), p.6, disponível em http://cvisaacs.univalle.edu.co/crisisycritica/index.php?option=com_content&view=article&id=20&catid=9&limitstart=6

³⁹ *Idem, ibidem*.

⁴⁰ Suely de Oliveira Figueiredo Puppi, *Lina Bo Bardi é o Museu Imaginário de André Malraux, 9º seminário docomomo brasil, interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do património recente*, Brasília (Junho/2011), disponível em <http://www.fastore.pt/museu/site/docs/SuelyPuppi.pdf>

⁴¹ Olivia de Oliveira, *Repases, A depreciação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi* (Janeiro/2006) disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/387>

⁴² Suely de Oliveira Figueiredo Puppi, *op. cit.*, 2011 disponível em <http://www.fastore.pt/museu/site/docs/SuelyPuppi.pdf>



Paolo Gasparini, *Vista da Pinacoteca do MASP na avenida Paulista*, São Paulo, década de 1970

As molduras foram eliminadas (quando não eram autênticas da época) e substituídas por um filete neutro; não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte contemporânea. Desta maneira, as obras de arte antigas acabaram por ter uma nova vida, ao lado das contemporâneas, no sentido de virem fazer parte da vida de hoje, tanto quanto possível. Este museu, enquanto “museu mental”, permite que o visitante desenvolva um constante olhar crítico.

*O espectador transforma-se em actor, chamado a um estado consciente e crítico frente ao que vê e analisa. É uma atitude idêntica àquela buscada pelo teatro brechtiano: o espectador não é mais somente um consumidor, mas ele deve também produzir, pois, sem a sua participação activa, a representação — no nosso caso, a arquitetura — é incompleta. [...] Os espectadores são incitados a adoptar uma atitude que não seja dócil, mas de lucidez, uma atitude que sobreposse os interesses particulares e que lhes permita compreender o que consomem.*⁴³

*O diálogo de obras de diferentes épocas parece concretizar no Museu de Arte de São Paulo (MASP) o museu imaginário de André Malraux*⁴⁴, sugerido pela propositada desorganização cronológica das obras. Desta forma constrói o Homem o seu próprio museu de imagens. Habitado a coleccionar pela vontade de possuir recordações dos lugares que visita presencialmente, reúne numa cartografia do imaginário imagens que convocam todas as suas viagens e vivências marcantes. Esta é uma tarefa sempre inacabada e disposta a uma contínua adição.

O museu é, para Malraux, um dos lugares que oferece a mais alta ideia do homem. No entanto, o próprio autor reconhece que o conhecimento humano é bem mais amplo que o conhecimento que o museu possibilita. No museu, a obra de arte não tem outra função que não obra de arte e a possibilidade de reunir todas as obras que este contempla, bem como outras tantas, inclusivamente aquelas que são intransportáveis como a própria arquitectura, *chama, de acordo com Malraux, à reunião de todas elas dentro do espírito humano*.⁴⁵ E, por isso, a ideia que mais o fascina é a do Museu Imaginário enquanto *espaço mental ilimitado que habita o homem*⁴⁶ e lhe permite incluir as suas experiências individuais. A problemática levantada pelo museu imaginário é exactamente a da abolição da separação e da hierarquização, e a possibilidade

⁴³ Olivia de Oliveira, *Mito, Saber popular e memória coletiva: fundamentos da obra de Lina Bo Bardi*. Crises & Crítica 01 (Março/2013), p.6. disponível em http://cvisaacs.univalle.edu.co/crisisycritica/index.php?option=com_content&view=article&id=20&catid=9&limitstart=6

⁴⁴ Carlos Eduardo Comas citado por Suely de Oliveira Figueiredo Puppi in *Lina Bo Bardi é o Museu Imaginário de André Malraux*, 9º seminário *docomo brasil, interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do património recente*, Brasília (Junho/2011), disponível em <http://www.fastore.pt/museu/site/docs/SuelyPuppi.pdf>

⁴⁵ Suely de Oliveira Figueiredo Puppi, *Lina Bo Bardi é o Museu Imaginário de André Malraux*, 9º seminário *docomo brasil, interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do património recente*, Brasília (Junho/2011), disponível em <http://www.fastore.pt/museu/site/docs/SuelyPuppi.pdf>

⁴⁶ *Idem, ibidem*.



Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, Paris, 1796

do estabelecimento de um diálogo que reúne Oriente e Ocidente, pintura e escultura bem como tudo aquilo que o homem ache pertinente incluir. É nesse sentido que se pode interpretar o museu imaginário como um processo em constante enunciação. Enquanto que o museu tradicional é uma afirmação, o Museu Imaginário é uma interrogação que permite uma experiência ao indivíduo que interessa ao seu imaginário. *Supõe um olhar do presente em direcção à obra, pondo-a em confronto com as obras do passado, anteriores à sua concepção, e também com as obras do seu presente. Esta confrontação é, para o autor, uma actividade intelectual que, presente na cultura ocidental [...] e traduzida como um constante diálogo entre as obras, provoca certamente uma postura crítica renovada por parte dos que as observam.*⁴⁷

*[...] os nossos conhecimentos são mais extensos do que os nossos museus; o visitante do Louvre sabe que não encontra ali significativamente nem Goya, nem os grandes ingleses, nem a pintura de Miguel Ângelo, nem Piero della Francesca, nem Grünewald; dificilmente Vermeer. [...] Hoje, um estudante dispõe da reprodução a cores da maior parte das obras magistrais, descobre muitas pinturas secundárias, as artes arcaicas, a escultura indiana, chinesa, japonesa e pré-colombiana das épocas mais antigas, uma parte da arte bizantina, os frescos românicos, as artes selvagens e populares.*⁴⁸

O domínio do museu imaginário é mais vasto que o do museu tradicional, e é mais complexo uma vez que permite armazenar, relacionar e comparar mais obras, mais coisas... As imagens que o alimentam, estruturam as nossas percepções, pensamentos e sentimentos e possibilitam o uso da História bem como das experiências pessoais como fonte de pesquisa e inspiração quando resgatam princípios, e não formas literais. O indivíduo que coleciona, selecciona, classifica e acumula imagens, identifica-se com elas ou deseja ser identificado através delas. Recria uma realidade, ordena o passado e projecta o futuro. Através da colecção, procura transcender o seu limite físico, o seu corpo e o seu tempo. Este fenómeno resulta da relação que se estabelece entre o indivíduo, a sua própria experiência e a sua visão do mundo. *O olhar de cada um, sobre as coisas do mundo é único, não se confunde com nenhum outro.*⁴⁹ Naturalmente o museu imaginário de cada um é exclusivo e irrepetível.

⁴⁷ Suely de Oliveira Figueiredo Puppi, *Lina Bo Bardi é o Museu Imaginário de André Malraux*, 9º seminário docomomo brasil, interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do património recente, Brasília (Junho/2011), disponível em <http://www.fastore.pt/museu/site/docs/SuelyPuppi.pdf>

⁴⁸ André Malraux, *O museu imaginário*, Colecção Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1965, pp.11,13.

⁴⁹ Al Berto, *O Anjo mudo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001, p.10.



Ricardo Meireles, Eduardo Souto de Moura no seu atelier, Porto, 2015

A evocação da memória

sobre a cultura arquitectónica - construir um atlas

A atmosfera do escritório de Eduardo Souto de Moura recorda o atelier de um artista, como se ainda habitasse no universo da arte. [...] o seu escritório parece o prolongamento do atelier de um homem só, um micro-cosmos, um laboratório a transbordar de desenhos e maquetas, livros, lembranças e outras maravilhas.⁵⁰

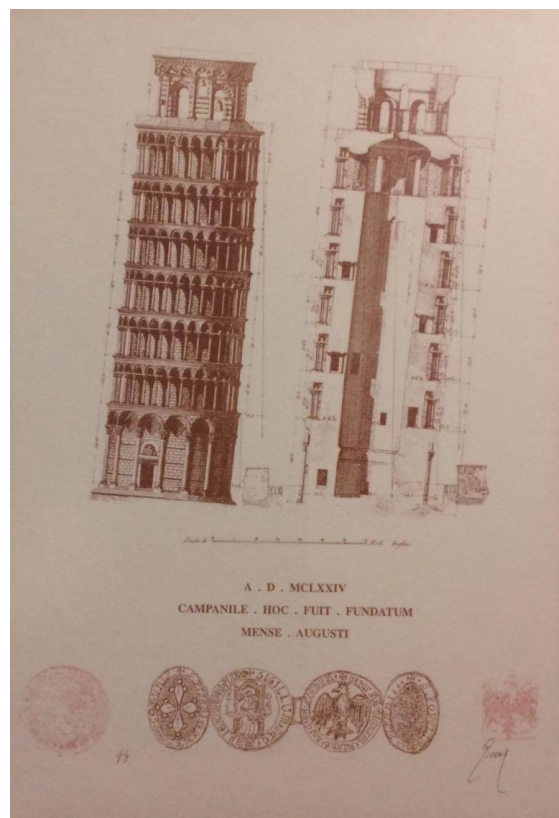
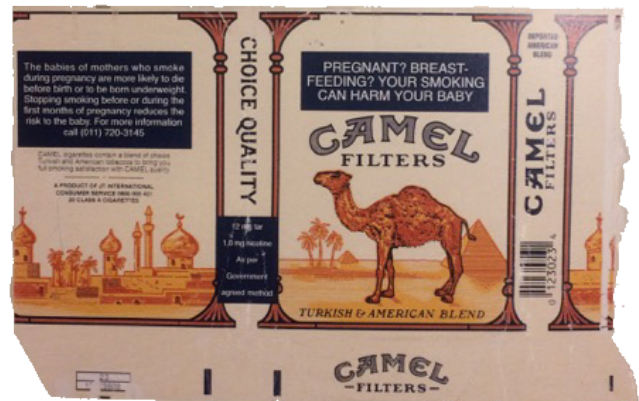
Na parede do seu escritório, sem uma hierarquia reconhecível, surge uma colecção de imagens constituída por peças soltas e efémeras que mantêm uma desordem criativa. Do mesmo modo funcionam as ideias e o trabalho em arquitectura. Não existe uma linha orientadora delineada que constrói o projecto; as ideias vão surgindo, através do trabalho quotidiano e, são muitas vezes inspiradas nestas imagens. *Ao deixá-las flutuar pode reorganizá-las constantemente sem fixar o seu sentido.*⁵¹ No meio desta colectânea surgem imagens, esboços e plantas relativos a projectos recentes e em desenvolvimento que se confrontam com imagens recortadas de jornais ou revistas de temas diversos, postais, fotografias de família e reproduções de obras de arte. Como em qualquer escritório de arquitectura, há fotografias que documentam as obras construídas e várias analogias óbvias entre imagens da sua colecção e estes projectos. Enquanto colecção em permanente construção, estas imagens que constroem um atlas de parede não podem ser separadas da sua prática arquitectónica, fazem parte integrante dela. *De facto pertencem a uma longa tradição de colecções feitas por artistas e arquitectos, da colecção de fragmentos de antiguidades arquitectónicas de John Soane, passando pela colecção de Mies van der Rohe de obras de artistas da República de Weimar, até aos anos 1970 e às colecções de postais temáticos Manhattanism – e Americana – que Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp guardavam em duas malas.*⁵²

Numa entrevista concedida por Eduardo Souto a um canal televisivo, era possível perceber em plano de fundo para além de

⁵⁰ Philip Ursprung, *O gabinete de curiosidades de Souto Moura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método* ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, p.119.

⁵¹ *Idem*, p.125.

⁵² Vivian Endicott Barnett citada por Philip Ursprung, *O gabinete de curiosidades de Souto Moura, in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método* ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, p.122.



De cima para baixo, da esquerda para a direita:

Omar Sbhani, Jornal Público, recorte não identificado

Marcel Mochet, Jornal Público, Sexta-feira, 5 de Setembro de 2004

Le Corbusier, Convento de La Tourette, Éveux-sur-l'Arbresle, 1953-1960

Maço de cigarros

Torre de Pisa, 1174, cartaz

desenhos de projectos recentes, *a fotografia da vista de uma janela do convento de La Tourette; os depósitos de água de Bernd e Hilla Becher; uma plataforma petrolífera, talvez no Mar do Norte; duas mulheres cobertas com uma burca a tirar fotografias com telemóvel; uma secção da Torre de Pisa como se tivesse sido projectada inclinada; a Porca de Murça em que o granito bujardado a pico grosso se confunde com a trama da impressão em papel de jornal; uma fotografia de Herberto Helder, entre outros rostos e outros desenhos.*⁵³

Sem perder a genuína curiosidade e o prazer que retira da descoberta, o arquitecto vai construindo o seu *Atlas*, seleccionando memórias e temas que fazem parte da sua experiência pessoal e revelam as raízes da sua arquitectura. As experiências de vida e o modo como tudo o que nos rodeia penetra em nós no momento da experiência do mundo influenciam determinantemente a nossa cultura arquitectónica. As experiências do homem são as ferramentas de trabalho do arquitecto, materializadas na sua obra.

A disposição das imagens muda regularmente. *Em alguns casos o papel amarelado e os vincos mostram que as imagens já devem estar lá penduradas há vários anos, outras foram rasgadas do jornal de ontem.*⁵⁴ Este atlas, enquanto livro do desassossego de Eduardo Souto de Moura, impele a que a colecção de novas imagens não pare. Neste sentido, à semelhança do jogo de cartas de Charles e Ray Eames, facilmente se retira uma imagem e se substitui por outra. A efemeridade deste processo permite um contínuo renovar da cultura arquitectónica, seleccionando o que lhe interessa e dispensando o que já não tem valor. Mas, uma vez retiradas da parede, estas imagens não são descartadas, são reunidas em caixas e gavetas à espera de serem novamente convocadas pelo arquitecto. Num entendimento de que *tudo é arquitectura*⁵⁵, estas imagens assumem-se como metodologia para pensar o projecto. Não havendo relações predeterminadas entre as coisas e nenhuma hierarquia, *Cada coisa é vista como nova, podendo estar relacionada com outras coisas de uma nova maneira.*⁵⁶

Eduardo Souto de Moura vai-se reencontrando nesta contínua reunião de imagens e convocação de memórias presente também em Aldo Rossi. Aliás, é reconhecido o interesse que Souto Moura deposita no arquitecto italiano. *Ser rossiano significa para mim compreender a cultura, compreender a história da minha cidade, dos meus lugares, da minha memória, e envolver-me neles, seguindo uma lógica pessoal e emocional.*⁵⁷

Aldo Rossi, a determinado momento da sua vida, estabele-

⁵³ Pedro Bandeira, *Tudo é Arquitectura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método/* ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, p.10.

⁵⁴ Philip Ursprung, *O gabinete de curiosidades de Souto Moura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método/* ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, p.119.

⁵⁵ Alusão a *Everything is Architecture*, manifesto de Hans Hollein que revela a vontade expressa de não esgotar a arquitectura.

⁵⁶ Vincent Scully, *Posfácio. A ideologia na forma in Aldo Rossi, Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015, p.129.

⁵⁷ Eduardo Souto de Moura, *Su Aldo Rossi in d'Architettura*, nº23, Dopo Aldo Rossi, April 2004, p.189.



Aldo Rossi, *Teatro domestico*, 1985

ce um diálogo com o seu passado e com o seu trabalho, deixando viajar livremente os seus pensamentos entre recordações da infância e observações filosóficas acerca da arquitectura. Naturalmente o arquitecto não começou com esta visão das coisas e da própria arquitectura. Foi recuperando esta ‘inocência’ ao longo dos anos, aproximando-se das suas memórias e convocando-as para o projecto. *A partir de certa altura da minha vida passei a considerar a profissão ou a arte como uma descrição das coisas e de nós próprios [...]*⁵⁸ O resultado deste processo foi anunciado, em 1981, com a publicação da sua *Autobiografia Científica* que reunia memórias de modo aparentemente arbitrário e contradizia os seus esforços anteriores para criar uma racionalidade. Este livro tornou-se numa reflexão sobre assuntos vários que, transcendendo fronteiras disciplinares, expunham um vasto leque de edifícios e lugares que de alguma forma o marcaram, combinados com fontes como livros ou pinturas que criaram um campo de referências heterogéneo. *Eram uma imagem especular da persona do arquitecto.*⁵⁹

Esta sua autobiografia científica procurou explicar o processo através do qual o arquitecto alcançou esta condição. Não se trata de uma mera narração retrospectiva que o autor faz do seu passado e o objectivo não é a selecção e o reencontro dos feitos que viveu directa ou indirectamente. O que importa a quem narra a própria vida é configurar a sua identidade, construir-se. Uma autobiografia resulta do encontro com a memória pessoal e da indagação permanente da memória íntima. A valorização da cultura arquitectónica não interessa enquanto listagem, mas, enquanto busca do entendimento da produção individual do arquitecto. *As suas formas são poucas, precisamente porque não são inventadas mas lembradas. Derivam da sua experiência das coisas na vida.*⁶⁰

Uma autobiografia científica deveria, quase certamente, falar mais da minha formação passada e recente na arquitectura; mas creio que estas notas, de Santiago de Compostela à ponte sobre o Mincio, a San Galgano, exprimem bem aquela que foi a minha participação, de forma activa e teórica, na arquitectura; reconhece-se, frequentemente, no objecto e na geografia, num objecto doméstico ou numa fotografia do Pártenon ou da Mesquita de Bursa. Viagens de família e privadas, públicas ou

⁵⁸ Aldo Rossi, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015, p.21.

⁵⁹ Diogo Seixas Lopes, *Melancolia e arquitectura em Aldo Rossi*, Orfeu Negro, Lisboa, p.163.

⁶⁰ Vincent Scully, *Posfácio. A ideologia na forma* in Aldo Rossi, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015, p.130.



Gianni Braghieri, *Os Montes sagrados*

*científicas, no sentido de que, hoje, considero todo o passado e o presente e cada desenho merecedores da afirmação ou da observação, ainda que distraída.*⁶¹

Cada lugar é recordado na medida em que se torna um lugar de afeição com o qual o arquitecto se identifica. Rossi detém-se nestes lugares procurando entender as possibilidades da arquitectura, medindo os espaços e registando soluções. A descrição e a observação destas formas permitem uma continuidade e também uma transformação, uma vez que é o despontar das relações entre as coisas que coloca novos significados e permite ao arquitecto aprender e encontrar novas soluções.

*[...] na educação da infância não posso esquecer o Monte Sagrado de S. e os outros Montes Sagrados que visitámos na orla dos lagos. Foi sem dúvida o meu primeiro contacto com a arte figurativa e era, como sou, atraído pela fixação e pela natureza, pelo classicismo das arquitecturas e pelo naturalismo das pessoas e dos objectos. O êxtase que experimentava suscitava em mim formas de exaltada frieza, queria, também aqui, entrar para além da grade, colocar um objecto meu sobre a toalha usada na última ceia, sair da condição de quem passa; em cada meu projecto ou desenho creio existir a sombra deste naturalismo, que vai para além das bizzarrias e das feridas destas construções. Quando vi em Nova Iorque a obra completa de Edward Hopper compreendi tudo isto na minha arquitectura; quadros como Chair Car ou Four Lane Road transportaram-me para a fixação daqueles milagres sem tempo, mesas postas para sempre, bebidas jamais consumidas, coisas que são apenas elas próprias.*⁶²

E, por isso, A sua Autobiografia Científica não trata senão disso, memória e linguagem, apresentada a dois tempos: o homem e o arquitecto. É essencial, para o autor, que consigamos alcançar

⁶¹ Aldo Rossi, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015, pp.85,87.

⁶² *Idem*, p.29.



Roberto Freno, *Um pátio em Sevilha*

o modo como as escolhas e vicissitudes da vida do homem informaram o arquitecto e como o arquitecto moldou e direccionou as escolhas do homem. Um é indissociável do outro, pois um e outro são um só. Trata-se, portanto, de uma viagem que nos transporta aos lugares, cheiros, formas, pessoas e edificios que marcaram a vida do homem e informaram as metodologias conceptuais do arquitecto, *para mim o projecto de arquitetura, agora, identifica-se com estas coisas; há uma rua em Sevilha feita de galerias sobrepostas, pontes aéreas, escadas, de barulho e de silêncio que em cada desenho me parece estar a repetir.*⁶³ A sua arquitectura é uma relação de coisas e o arquitecto é constantemente confrontado com tudo aquilo que o rodeia. Não se trata de fazer aproximações à sua história individual como forma de revelar o sentido e os significados das suas construções, mas descrever a origem de um certo modo de praticar a arquitectura. A arquitectura é, para Rossi, uma coisa que se reencontra e não que se inventa. E reencontra-se precisamente nestas memórias passadas e na capacidade de relacionar tempos, matérias, formas e intensidades.

*Talvez a observação das coisas tenha sido a minha mais importante educação formal; depois, a observação transformou-se numa memória destas coisas. Agora, parece-me vê-las a todas como se fossem instrumentos numa fila perfeita; alinhadas como num herbário, numa listagem, num dicionário. Mas esta listagem entre imaginação e memória não é neutra, ela regressa sempre a alguns objectos e, nestes, participa também na sua deformação ou, de algum modo, na sua evolução.*⁶⁴

Mas é interessante perceber como, alguns anos antes, Rossi começava já a aproximar-se desta sua forma de ver o mundo quando escreve sobre uma arquitectura análoga, uma explicação sobre a cidade, apresentada como uma operação formal capaz de ser traduzida como método de projecto. É através da correspondência entre Freud e Carl Gustav Jung, que Rossi aprende o significado do pensamento analógico enquanto meditação sobre materiais do passado, um acto voltado para o interior, um encontro com uma série de coisas e objectos de afecto a serem usados pela memória na concepção de um projecto. Neste ensaio, Rossi apresenta como exemplo de cidade análoga o quadro *Capriccio con edifici palladiani* (1756-1759), de Canaletto, onde surge uma vista de uma paisagem tipicamente veneziana, montada com obras de Palladio realizadas, unificadas pelo projecto não realizado para a *Ponte do Rialto*, subentendendo a possibilidade de reunir diferentes referências para o projecto da cidade contemporânea, mediada por uma

⁶³ Aldo Rossi, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015, p.45.

⁶⁴ *Idem*, p.49.



Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, 1756-1759

selecção crítica e histórica, num processo marcado pelas operações de colagem, montagem e fragmentação.

*Embora na minha arquitetura as coisas sejam vistas com grande firmeza, observo que, nos projectos mais recentes, têm-se multiplicado ou se tornado mais claras certas características, memórias e, sobretudo, associações que muitas vezes produzem no projecto resultados imprevistos. Estas últimas arquitecturas são cada vez mais o resultado daquele conceito de cidade análoga [...] Quando escrevi sobre esse assunto, afirmei que se tratava de uma operação lógico-formal que se podia traduzir como um modo de projectar. Para ilustrar este conceito, fiz algumas considerações sobre a perspectiva de Veneza realizada por Canaletto, conservada no Museu de Parma, em que o projecto de Palladio para a Ponte de Rialto, a Basílica e o Pallazo Chiericati aparecem organizados e pintados como se o pintor tivesse reproduzido um ambiente observado por ele. Os três monumentos paladianos, dos quais um é apenas projecto, constituem uma Veneza análoga cuja formação se realiza com elementos certos e ligados tanto à história da arquitectura como à história da própria cidade. A transposição geográfica dos monumentos em torno do projecto constitui uma cidade que reconhecemos ao constituir-se como lugar de puros valores arquitectónicos. Esse conceito de cidade analógica desenvolveu-se, segundo o espírito da analogia, na concepção de uma arquitetura analógica.*⁶⁵

Esta analogia aqui enunciada era já um prenúncio daquilo que a sua arquitectura acabaria por se tornar. As suas propostas passam a evidenciar a questão da autoria, num processo que pressupõe uma dimensão emocional e autobiográfica para o projecto de arquitectura. A etapa figurativa em Rossi relaciona-se claramente com esta abertura do projecto a uma interpretação particularizada – envolvendo a utilização de imagens, metáforas e poéticas pessoais que se traduz num processo absolutamente individual que pretende aproximar-se do seu universo formal; uma elaborada construção, a partir dos registos seleccionados na sua memória, numa evocação contínua das suas raízes. A sua prática artística acabou por se tornar numa grande diversidade de associações, correspondências e analogias, numa forma de autobiografia.

Movido pela busca de conhecimento, recorre a fontes de pesquisa de diferentes áreas, compondo um rico mapa de referências que se reflectem na sua elaboração teórica e na metodologia de projecto. A questão autobiográfica e os registos da memória com-

⁶⁵ Aldo Rossi, *La Arquitectura Analoga in 2C – Construcción de la ciudad*, n.2 – Aldo Rossi 1 Parte, Barcelona (Abril 1975), p.8.



Colecção de slides de Atenas 1, Hermes, impressão Kodak, s/d

põem a matéria-prima por excelência do seu trabalho. Nela convoca elementos muito íntimos, a partir das suas impressões de criança que prefiguram as intuições que o impulsionaram para aquela ideia de saber com que se haveria de confrontar toda a vida: um saber não académico mas entendido em sentido absoluto.⁶⁶

Também Eduardo Souto de Moura utiliza a analogia, convertendo imagens vindas da sua memória e das suas coisas, em arquitectura [...] que constroem um Neufert mental, criando correspondências durante o processo de desenho.⁶⁷

Contudo, na maioria dos casos, a relação entre as imagens e a obra de Souto Moura permanece obscura. Por exemplo, como é que uma plataforma de óleo em mar aberto se relaciona com os seus projectos? Porque terá escolhido esta imagem? Estaria fascinado pelo contraste entre a construção e a imensidão do Oceano que a envolve? Será que se interessou pela ideia de perfurar o terreno? Será por causa da beleza sublime dos edifícios de infra-estruturas, ou pela relação entre a fragilidade de uma construção humana e o enorme, apesar de invisível, reservatório de energia em que assenta? Um outro exemplo é o rótulo de um maço de cigarros Camel pendurado ao lado de uma janela. Porque será que alguém pendura um objecto assim na parede? Será por causa do cliché do skyline árabe, a Pirâmide, a moldura formada pelas colunas esguias? Será da iconografia Orientalista que parece ter sobrevivido do século XIX, omnipresente apesar de imperceptível num bem de consumo omnipresente? Ou será simplesmente a marca de cigarros favorita do arquitecto? [...] E as imagens de desporto, como o lutador de Sumo ou o jogador de futebol? Poderão dizer-nos mais acerca do fascínio de Eduardo Souto de Moura pela massa, energia e elegância de movimentos? Serão estes emblemas do modo como ele lida, no seu trabalho, com tectónica e gravidade?⁶⁸

De facto, nem tudo é decifrável. E, por vezes, há questões que ficam sem resposta. Mas podemos colocar as imagens lado a lado com as obras do autor e tentar descortinar o que revelam. Ainda que com poucas certezas, podemos lançar hipóteses ou, até mesmo, construir uma narrativa que aos nossos olhos nos pareça coerente.

A memória, enquanto processo de recuperação de conhecimentos e experiências adquiridas anteriormente, constitui um instrumento fundamental no processo criativo. E cada projecto constitui uma oportunidade para resgatar determinadas peças deste atlas, ora físico, ora mental. *É precisamente neste espaço de subjectivi-*

⁶⁶ Vera Rossi, *Crescendo in Aldo Rossi*, Autobiografia científica, Edições 70, Lisboa, 2015, p.13.

⁶⁷ Diogo Seixas Lopes, *Amarcord. Analogia e Arquitectura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*/ ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, p.133.

⁶⁸ Philip Ursprung, *O gabinete de curiosidades de Souto Moura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*/ ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, pp.120,121.

Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, n°45

dade das imagens, naquilo que fica em aberto, que se permite a apropriação, a personalização do seu sentido. As imagens replicam o que é também a arquitectura: um dispositivo que acolhe ou intermedeia uma qualquer acção ou expectativa. Na sua condição de “meio” as imagens, assim como a arquitectura, não deveriam ser tomadas como um “fim” em si.⁶⁹ Tentaremos chegar à defesa de que esta complexidade (dedutiva/intuitiva) não só é inerente à especificidade do saber de cada um, esta complexidade é também inerente à especificidade do método e processos de pensar e projectar a arquitectura.⁷⁰

⁶⁹ Pedro Bandeira, *Tudo é Arquitectura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*/ ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, p.14.

⁷⁰ *Idem*, p.15.

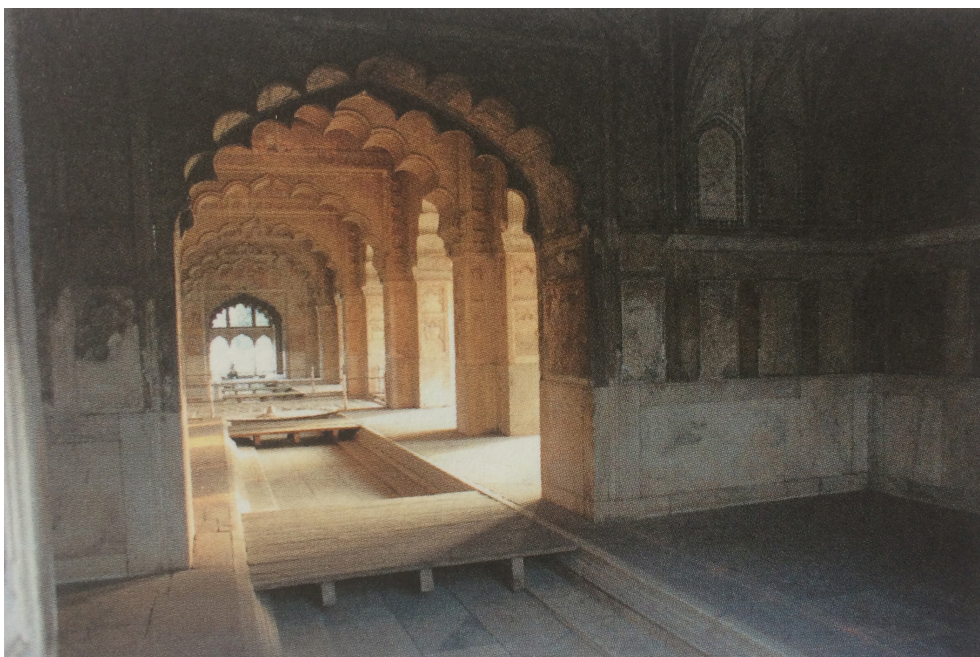
Peter Zumthor

entre emoções e memórias – criar atmosferas



‘Museu imaginário de Peter Zumthor’

(fragmentos seleccionados pelo arquitecto para a exposição *Common Ground* da autoria de Valerio Olgiati para *La Biennale di Venezia*, 2012)



De cima para baixo:

Hendrik Roos, *Delhi Mosque*

Hendrik Roos, *Hagia Sophia Istanbul*



Antonello da Messina, *L'Annunziata*, Palermo, 1476



Edouard A. Stackpole, *Casa de colono nos arredores de Parma*



Laura Padgett, *Cozinha da Casa Studio de Peter Zumthor, Haldenstein, Suíça, 2005*

*Quando penso na arquitectura, ocorrem-me imagens. Muitas destas imagens estão relacionadas com a minha formação e com o meu trabalho como arquitecto. Contêm o conhecimento profissional da arquitectura que pude ganhar no decorrer do tempo. Outras imagens têm a ver com a minha infância. Lembro-me desse tempo em que vivia a arquitectura sem pensar sobre isso. Ainda consigo sentir na minha mão a maçaneta do portão, esta peça de metal moldada como as costas de uma colher. Tocava nela quando entrava no jardim da minha tia. Esta maçaneta ainda hoje me parece um sinal especial de entrada num mundo de ambientes e cheiros diversos. Recordo o barulho do sei-xo sob os meus pés, o brilho suave da madeira de carvalho encerado nas escadas, oiço a porta de entrada pesada cair no trinco, corro ao longo do corredor sombrio e entro na cozinha, o único lugar realmente iluminado nesta casa. Apenas esta sala, assim me parece hoje, tinha um tecto que não desaparecia na penumbra; e as pequenas peças hexagonais do chão, de um encarnado escuro e com juntas bem preenchidas, opõem-se aos meus passos com uma dureza implacável. Do armário de cozinha irradia este estranho cheiro de tinta de óleo. Tudo nesta cozinha era como nas cozinhas tradicionais costumava ser. Não havia nada de especial nela. Mas talvez esteja tão presente na minha memória como síntese de uma cozinha precisamente por ser de uma forma quase natural apenas cozinha. A atmosfera desta sala associou-se para sempre à minha imagem de cozinha.*⁷¹

São memórias deste tipo que contêm as vivências arquitectónicas mais profundas que Peter Zumthor conhece e que constituem a referência de ambientes e imagens que procura explorar no seu trabalho enquanto arquitecto. [...] *as experiências arquitectónicas mais firmemente enraizadas criam impacto na nossa mente através de imagens que são formas condensadas de determinadas qualidades arquitectónicas. As experiências arquitectónicas duradouras consistem em imagens vividas e corpóreas que se converteram em parte inseparável das nossas vidas.*⁷²

⁷¹ Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.7.

⁷² Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea – imaginación y imaginario en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p.8.



A cabana de Heidegger, Alemanha, 1922

Zumthor trabalha com imagens espaciais, imagens de lugares e espaços aos quais tem acesso através da memória, porque um dia os percorreu e experienciou. Segundo o arquitecto, todos nós vivemos a arquitectura, mesmo antes de sequer conhecermos a palavra arquitectura. *As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se nas nossas primeiras vivências: o nosso quarto, a nossa casa, a nossa rua, a nossa aldeia, a nossa cidade, a nossa paisagem – cedo as experimentamos de forma inconsciente, e mais tarde as comparamos com as paisagens, cidades e casas que se vieram juntar. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se na nossa infância, na nossa juventude: encontram-se na nossa biografia.*⁷³ Esta forma de pensar a arquitectura remete-nos para a construção de um atlas pessoal, já abordado anteriormente, a propósito de Eduardo Souto de Moura, que não tem necessariamente que ser físico mas que permite que a memória retenha uma série de experiências vividas. *O arquitecto assume-se como um mediador de imagens, entre passado e futuro, reservando para o projecto a contemporaneidade possível.*⁷⁴

No Verão de 1922, Martin Heidegger muda-se para uma pequena cabana nas montanhas da Floresta Negra, no sul da Alemanha. Uma cabana de aproximadamente 42 m² quadros, de 6x7 metros onde Heidegger se vai refugiar e encontra um sentido de lugar e de interioridade determinado pelas memórias. Através dos cheiros, dos materiais e das sensações que transmitem, os espaços interagem connosco, criando memórias. A casa, a nossa casa, enquanto arquitectura mais próxima à qual temos acesso, desencadeia um sem número de ideias e pensamentos. Naturalmente, da nossa casa tiramos ilações acerca da arquitectura, do habitar e, por isso, o que pensamos através da casa enquanto peça arquitectónica determina o nosso pensamento relativamente ao habitar. O habitar e a relação que se estabelece com o lugar habitado constrói também o nosso ser pela interação permanente e vivência dos espaços. *Apenas se somos capazes de habitar podemos construir.*⁷⁵ Esta cabana influencia em grande parte a obra de Heidegger pela sua essencialidade enquanto lugar. Numa conferência em Darmstadt Heidegger lê um texto que escreveu na sua cabana intitulado ‘*Construir Habitar Pensar*’ (*Bauen Wohnen Denken*) onde defende que estas três actividades *pertencem umas às outras e que o Homem usa como forma de aprender e ser parte do mundo.*⁷⁶ O nosso pensamento, ainda que possa parecer abstracto, está intimamente relacionado com a nossa experiência dos lugares e, por vezes, nem temos consciência que o que projectamos é fruto de algo que já vimos ou vivenciamos. [...] *a tarefa da arte e da arquitetura, em geral, é*

⁷³ Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.65.

⁷⁴ Pedro Bandeira, *Tudo é Arquitectura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método/* ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, p.21.

⁷⁵ Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar in Martin Heidegger, Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p.141.

⁷⁶ Peter Zumthor, *Lightness and Pain in Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Lars Muller, Baden, 1998, sp.



Arnold Böcklin, *A ilha dos mortos*, Kunstmuseum Basel, 1880

*reconstruir a experiência de um mundo interior, indiferenciado, no qual não somos meros espectadores, mas ao qual pertencemos de modo indissolúvel. Nas obras de arte, a compreensão existencial advém do nosso próprio encontro com o mundo e do nosso estar-no-mundo ela não é conceitualizada ou intelectualizada.*⁷⁷

A realidade que interessa a Zumthor e para a qual dirige a sua imaginação é a que aponta para este Habitar, a tarefa arquitectónica concreta. E por isso, quando projecta, procura usar a qualidade espacial que retém das suas memórias. Considera que o seu museu imaginário, que alberga experiências pessoais e colectivas de lugares que vivenciou e armazenou na sua memória e no seu corpo, se traduzem em terreno fértil e ponto de partida do seu trabalho. É dessa riqueza de experiências que surgem as primeiras imagens que progressivamente evoluem ao longo do projecto para criar um espaço, um ambiente. Ao pensar o projecto procura imaginar as sensações que quem habitará o edifício vai sentir e reflecte sobre as experiências que gostaria que ali se vivessem.

*Quando estou a projectar, encontro-me frequentemente imerso em memórias antigas e meio esquecidas, e questiono-me: qual foi precisamente a natureza desta situação arquitectónica, o que significava na altura para mim e ao que é que poderei recorrer para ressuscitar esta atmosfera rica que parece saturada da presença natural das coisas, onde tudo tem o seu lugar e toma a sua forma certa? E nem era preciso detectar formas especiais. Mas sentia-se este ar de abundância e de riqueza que faz pensar: já vi isto, enquanto sei ao mesmo tempo que tudo é novo e diferente e que nenhuma citação directa de uma arquitectura passada trai o mistério de um ambiente cheio de memórias.*⁷⁸

Pensar em imagens arquitectónicas, espaciais e coloridas *de forma associativa, selvagem, livre, ordenada e sistemática*⁷⁹ é a sua definição preferida de projectar. A nossa capacidade de lembrar e imaginar lugares é inata. Percepção, memória e imaginação interagem constantemente; a esfera da existência funde-se com a memória e com a imaginação. *Todas as cidades que visitamos são os bairros de uma cidade da mente, uma imensa cidade de evocações e memórias que nunca vai parar de construir.*⁸⁰

No entanto, uma experiência arquitectónica significativa não é apenas uma série de imagens que os olhos e a cabeça retêm. Trata-se de reuniões, reflexões e discussões que interagem com a memória. Questionamos o que nos tocou, o que nos impressionou,

⁷⁷ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Sussex, Wiley, 2005, p.25.

⁷⁸ Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.8.

⁷⁹ *Idem*, p.69.

⁸⁰ Juhani Pallasmaa, *op. cit.*, 2005, p.85.



Vincenzo Scamozzi, *Villa Rocca*, Pisana, Itália, 1575

o que foi que na altura gostámos nesta casa, nesta cidade – e porquê? *Como era feito o espaço, a praça, qual era o seu aspecto, que cheiro se sentia no ar, como soavam os meus passos, como soava a minha voz, de que modo senti o chão por baixo dos meus pés, o puxador na minha mão, como era a luz nas fachadas, o brilho nas paredes?*⁸¹

Cabe ao arquitecto aprender a trabalhar de forma consciente as suas experiências pessoais como base dos seus projectos. Para projectar, em arquitectura, há que aprender a tratar as memórias de forma consciente. Juhani Pallasmaa, interessado neste mundo formal e na multiplicidade de sensações que Zumthor procura na sua prática arquitectónica, faz a ligação entre esta forma de projectar e Alvar Aalto. Aliás, a arquitectura de Zumthor tem muito a ver com o empirismo nórdico e, em particular, com Alvar Aalto, com o trabalhar com um mundo pictórico que envolve imagens artísticas bem como memórias pessoais que informam o projecto. *A arquitectura de Alvar Aalto resulta particularmente estimulante devido ao jogo magistral de emoções desenvolvido pelas suas imagens arquitectónicas [...] Aalto utilizou também a força e a complexidade da imagem visual no seu próprio processo criativo.*⁸² Transportamos connosco imagens de espaços e lugares que nos marcaram e suscitam constantemente questões na nossa mente. No entanto, cada projecto exige novas imagens. *O processo de projectar baseia-se numa cooperação contínua entre o sentimento e o intelecto. As emoções, preferências, ânsias [...] que surgem e tomam forma devem ser examinadas com um raciocínio crítico.*⁸³ Para perceber de forma clara como surgem estas imagens e como é possível utilizá-las no projecto de arquitectura, mais uma vez citamos Peter Zumthor:

*O meu trabalho é marcado por muitos lugares. Quando me concentro num determinado lugar para o qual devo elaborar um projecto, tento explorá-lo. Perceber a sua figura, a sua história e as suas qualidades sensoriais. É então, neste processo do olhar preciso, que começam lentamente a penetrar imagens de outros lugares. [...] Necessito delas. Apenas quando, em mim, deixo entrar no lugar concreto o que é semelhante a este, aparentado ou ainda estranho, surge esta imagem diversa e minuciosa do local que mostra referências, que torna visível linhas de forças e constrói tensões; é então que se forma o plano de fundo do projecto, mostrando a rede dos diferentes caminhos de aproximação a um lugar, o que me permite tomar as decisões inerentes ao projecto.*⁸⁴

⁸¹ Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, pp.65,66.

⁸² Juhani Pallasmaa, *Uma arquitectura de imagens*, p.12 in *AV Monografias 66 - Alvar Aalto*, Julio-Agosto, Arquitectura Viva, Madrid, 1997.

⁸³ Peter Zumthor, *op. cit.*, 2009, p.21.

⁸⁴ *Idem*, p.41.



Thomas Mayer, *Capela Bruder-Klaus Mecherrich*, Alemanha

Toda a sua arquitectura está profundamente ligada às suas vivências desde a juventude. As suas raízes apresentam-se fortes no seu método projectual, sendo solicitadas pelo seu pensamento durante o processo de projecto.

Sempre gostou de captar ambientes, de se movimentar em situações espaciais. Sente-se satisfeito quando lhe resta um bom sentimento, uma impressão, a partir dos quais pode mais tarde, reflectir sobre o que lhe provocou o sentimento de calor, de segurança, de leveza ou de amplitude que ficou na sua memória. *Quando olho para trás desta maneira, já não se deixam separar a arquitectura da vida, a situação espacial do que vivi dentro dela.*⁸⁵

No entanto, o acto de projectar não é um processo linear. Por vezes, à procura da arquitectura que tem em mente, conhece frequentemente estes momentos insípidos de constrangimento. *Nada do que sei parece corresponder ao que quero e do qual ainda não sei como será. Nestas situações tento libertar-me da minha sabedoria teórica da arquitectura, que agora, de repente, me limita.*⁸⁶ E por isso se refugia nas suas memórias, nas suas vivências mais íntimas que revelam arquitecturas acolhedoras e especiais em algum momento da sua vida.

Zumthor desafia a convencional estratégia do fazer arquitectónico. Os seus edifícios reflectem esse empenho por procurar uma qualidade atmosférica. Quando tenta identificar as intenções estéticas que o motivam no processo de projectar, os seus pensamentos giram em torno de temas como lugar, material, energia, presença, lembrança, memórias, imagens, densidade, atmosfera, permanência e concentração.⁸⁷ Durante o decorrer do trabalho, procura dar forma a estes termos abstractos, tendo em mente que o que projecta faz parte de um lugar, parte do entorno, que será vivido no sentido mais amplo.

*Quando trabalho num projecto, deixo-me guiar por imagens e ambientes da minha memória, que consigo relacionar com a arquitectura que procuro. As imagens que me ocorrem provêm, na sua maioria, da minha vivência subjectiva e são, por isso, raramente legendadas com comentários arquitectónicos já memorizados. Enquanto estou a projectar procuro descobrir o que significam as imagens, para aprender como se produzem certas formas e ambientes imaginados.*⁸⁸

⁸⁵ Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.51.

⁸⁶ *Idem*, p.23.

⁸⁷ Peter Zumthor, *works: buildings and projects 1979-1997*, Lars Muller, Baden, 1998, sp.

⁸⁸ Peter Zumthor, *op. cit.*, 2009, p.26.

Após algum tempo, o objecto a projectar adquire na sua imaginação aspectos de exemplos utilizados. E quando se consegue sobrepor estas características e ligá-las de forma coerente,



Peter Zumthor, *Termas de Vals*, Vals, Suíça, 1996

o objecto ganha corpo e profundidade.

A arquitectura de Zumthor interessa-nos pela capacidade de criar um mundo próprio, a partir de regras de jogo pessoais com as quais trabalha até dar forma a uma obra consistente e coerente: a construção de uma linguagem própria que é pensada de forma a despertar uma série de emoções.



John Russell Pope, *Estação de Broad Street*, Richmond, Virginia, 1919

II

*Nós, na verdade, nunca falamos sobre forma no escritório. Falamos sobre construção, podemos falar de ciência, e falamos de sentimentos [...] Desde o início os materiais estão lá, ao lado da mesa [...] quando colocamos os materiais juntos uma reação começa [...] trata-se de materiais, trata-se da criação de uma atmosfera, e trata-se da criação de arquitetura.*⁸⁹

Enquanto lecionava na Universidade de Harvard, Zumthor deu aos seus alunos a possibilidade de projectar *A casa sem forma* para alguém com quem eles partilhassem uma relação emocional íntima. Para isso deveriam apresentar o projecto sem plantas, cortes ou maquetes. O objetivo era inspirar um novo tipo de espaço, descrito por sons, cheiros e descrição verbal. *Quando eu olho para este tipo de casa sem forma, o que mais me interessa é o espaço emocional. Se um espaço não me comove, então eu não estou interessado [...] Eu quero criar espaços emocionais que me comovam.*⁹⁰ E é a isto que chama atmosfera. Quando se experiencia um lugar e ele fica na memória, desperta e estimula os sentidos de quem o visita e percorre.

A importância da criação de uma atmosfera na concretização de uma arquitetura é defendida também por Gaston Bachelard quando observa que memória, sonho e imaginação são nuances do mesmo estado da alma – os sentidos captam o espaço físico, a alma elabora os impulsos no espaço metafísico e permite ao cérebro produzir pensamentos. Este processo acontece apenas se os espaços vividos tiverem aquela atmosfera que nos desperta a memória, o sonho e a imaginação.⁹¹ Existe de facto uma estreita correlação entre o espaço e o Homem, evidenciando como os estímulos recebidos pelo corpo provocam emoções e caracterizam os lugares, tornando-os inesquecíveis. *Qualidade arquitectónica só pode significar que sou tocado por uma obra. Mas porque diabo me tocam estas obras? E como posso projectar tal coisa? Como posso projectar algo como o espaço desta fotografia – é um ícone pessoal, nunca vi este edifício, acho que já não existe, e, no entanto, adoro vê-lo. Como se podem projectar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo.*⁹² A captura da atmosfera de cada lugar e a sua transformação em possibilidades de projecto é o trabalho que o arquiteto leva a cabo no seu processo criativo. Experiencia um espaço e transmite-se uma atmosfera. Numa fracção de segundo sente o que aquele espaço é. A reacção do corpo ao espaço é precedida por reflexões sensoriais inconscientes, que quase se impõem. O intelecto passa para segun-

⁸⁹ Peter Zumthor citado por Gili Merin, *Peter Zumthor: sete observações pessoais sobre "Presença em Arquitetura"*, 2013 disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/01-159418/peter-zumthor-sete-observacoes-pessoais-sobre-presenca-em-arquitetura>

⁹⁰ Peter Zumthor, *op. cit.*, 2013 disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/01-159418/peter-zumthor-sete-observacoes-pessoais-sobre-presenca-em-arquitetura>

⁹¹ Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.

⁹² Peter Zumthor, *Atmosferas: Entornos arquitectónicos - As coisas que me rodeiam*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.11.

do plano para permitir ao corpo experimentar as várias atmosferas que se vivem e emocionar-se.⁹³

É Quinta-feira Santa de 2003. Sou eu. Estou ali sentado, uma praça ao sol, uma arcada grande, longa, alta e bonita ao sol. A praça – frente de casas, igreja, monumentos – como panorama à minha frente. A parede do café nas minhas costas. A densidade certa de pessoas. Um mercado de flores. Sol. Onze horas. A parede do outro lado da praça na sombra, em tons agradavelmente azuis. Sons maravilhosos: conversas próximas, passos na praça, pedra, pássaros, um leve murmúrio da multidão, sem carros, sem barulho de motores, de vez em quando ruídos de obra ao longe. Os feriados a começar já tornaram os passos das pessoas mais lentos, imagino. Duas freiras – isto é realidade e não imaginação –, duas freiras cruzam a praça, gesticulando, de passos leves e toucas a agitarem-se levemente ao vento, cada uma traz um saco de plástico. A temperatura: agradavelmente fresco, com calor. Estou sentado na arcada, num sofá estofado em verde mate, a figura de bronze à minha frente no alto pedestal está de costas para mim e olha, como eu, para a igreja de duas torres. [...] Agora, o que é que me tocou? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que é que me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura em que ali estive sentado.⁹⁴

A atmosfera é uma experiência sensorial que resulta da relação do Homem com o espaço. É necessário que ele vivencie o espaço e se disponha a receber o que este tem para lhe dar para que o possa tocar e viver uma experiência marcante. São estas atmosferas que Zumthor apresenta a Valerio Olgiati em *The Images of Architects*. Dois templos - uma mesquita na Índia e uma basílica na Turquia - onde a luz e a cor têm uma forte presença. A primeira imagem exalta a organicidade dos motivos orientais, o trabalho delicado da pedra e a sucessão de espaços entre arcadas, alternando luz e sombra. A segunda, exhibe a grandiosa cúpula da Basílica de Santa Sofia que parece pairar sobre a igreja dada a abertura de quarenta janelas na sua base que permitem a luz romper o interior e entrar de uma forma mística. Surge ainda uma pintura de Antonello da Messina - *L'Annunziata* - que sugere os princípios

⁹³ Peter Zumthor, *Atmosferas: Entornos arquitectónicos - As coisas que me rodeiam*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.13.

⁹⁴ *Idem*, pp.15,17.

de desenho, composição e proporção que o arquitecto utiliza enquanto ferramenta de trabalho.

Os seus desenhos, durante o processo de projecto, sugerem e exploram estas atmosferas que o arquitecto procura criar. São um modo de apontar uma realidade que ainda está a ser construída e procuram reflectir diferentes emoções e sensações, detendo-se em aspectos como tensão, leveza, fricção, solidez e fragilidade. Procuram o tamanho certo das coisas e o alcance de patamares de intimidade, graus de proximidade e distância. *É por isso que desenvolvo os meus desenhos na perspectiva desse ponto delicado da plasticidade, em que o ambiente base intencionado se torna tangível, sem se perder com insignificâncias. Para esse efeito, o próprio desenho deve adoptar as qualidades do objecto procurado. Assim é, à semelhança do esboço de um escultor para a sua escultura, não apenas imagem de uma ideia, mas sim parte integrante do trabalho de criação em si, que encontra a sua finalidade no objecto construído. Desenhos deste tipo permitem-nos dar um passo atrás, ver e aprender a ler o que ainda não está, mas que começa a ser.*⁹⁵

Zumthor, à semelhança de Álvaro Siza, não é um arquitecto que parte de uma teoria, que projecta a partir de uma posição teoricamente definida, está entregue à arquitectura do fazer, que é construída gradualmente, auxiliada pelo desenho que o ajuda a pensar e pelas suas memórias que lhe permitem resgatar os ambientes que pretende transmitir. Projectar significa, em grande parte, compreender e ordenar. *Mas a verdadeira substância essencial da arquitectura é originada, no meu entender, pela emoção e inspiração. Os momentos valiosos da inspiração aparecem com o trabalho paciente.*⁹⁶

⁹⁵ Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.13.

⁹⁶ *Idem*, p.21.

III

As Termas de Vals

percepções arquitectónicas – o acto do banho

Na Antiguidade, o banho era praticado como ritual de purificação associado à imersão. Os lugares onde se proporcionavam os banhos tornaram-se locais de culto, onde, através do ritual de se banhar, o Homem, em permanente contacto com a água, desfrutava de uma grande diversidade de ambientes proporcionada pelas diferentes temperaturas e iluminação dos tanques e dos mais diversos espaços para relaxar e descansar.

Com o decorrer do tempo, estes espaços passaram a estar associados à ideia de convívio social e celebração. Os romanos preocuparam-se em transformar o banho num evento, procedendo à construção de termas públicas, onde qualquer cidadão podia desfrutar dos prazeres e benefícios da água. Grande parte das cidades romanas possuíam edifícios desta natureza que se destinavam não só ao acto de banhar mas também ao de socializar, uma vez que se acreditava que uma boa saúde era oriunda não só do banho, mas também de uma boa alimentação, massagens, exercícios, relaxamento e convívio. A criação de espaços cada vez maiores e abertos, pela necessidade de receber mais pessoas, tornou-se um factor importante na evolução da arquitectura, oferecendo as primeiras estruturas em cúpula que, associadas à iluminação dos diferentes espaços, transmitiam ambientes místicos.

O paralelismo entre a obra de Peter Zumthor e os rituais antigos da prática do banho é evidente. As termas de Vals não se restringem ao cumprimento de um rigoroso programa funcional mas possuem um carácter místico, despoletando um sem número de sensações. Transformam o banho numa série de experiências corpóreas que, através da iluminação cuidada e ténue dos espaços, da semi-escuridão, das várias temperaturas da água e de uma atmosfera serena e relaxante nos remetem aos edifícios termais da Antiguidade, agora sob um olhar renovado.



Barragem de Zervreilla



Barragem de Albigna

IV

Os banhos termais já existiam na pequena vila suíça de Vals⁹⁷. O projecto de Zumthor viria substituir esses antigos banhos, construídos na década de 1960, com o intuito de atrair novos visitantes à povoação. Procurava-se construir um edifício independente, no declive em frente ao hotel ao qual estaria ligado por um único ponto.

A vila tem uma imagem marcante proporcionada pelas construções tradicionais de madeira que se expandem ao longo da linha do vale. O cinzento predomina na paisagem pela presença constante do gneiss⁹⁸ tanto nas encostas como nos telhados de duas águas que se revestem da pedra local. O edifício integra-se na paisagem parecendo que sempre ali existiu e pertence àquele lugar desde a sua génese. Um volume contido, semi-enterrado no terreno, que se relaciona com a geologia local, procurando a materialidade das construções da envolvente e imbuindo-se do sentido de identidade do lugar. A cobertura do edifício constitui uma extensão da topografia existente, contribuindo para a acentuação da horizontalidade e leveza do volume que resultou numa massa de pedra com cavidades subtraídas.

*Ao procurar uma linguagem arquitectónica para expressar os nossos banhos “subterrâneos”, observamos vários paralelos próximos: os muitos túneis e galerias construídas entre Ilanz e Vals para proteger a estrada de derrocadas e avalanches e a barragem do reservatório de Zervreila: poderosas e impressionantes arquitecturas [...] os interiores dessas estruturas são essenciais, por excelência. Às vezes, eles são como catedrais, como mostra a imagem tirada dentro da barragem de Albigna.*⁹⁹

Havia, ainda, uma fotografia a cores dos banhos termais de Rudas em Budapeste que Zumthor copiou de um livro e pendurou na parede. Nesta imagem, é possível perceber uma piscina central em forma de hexágono, que desaparece na sombra. O centro da sala, ladeada por arcadas, é escuro; a iluminação surge de forma indirecta, debaixo das arcadas e através de pequenos orifícios existentes na cúpula, que filtram os raios solares e conferem uma atmosfera mística ao espaço. *Havia algo de sereno, primitivo, meditativo acerca dele que era absolutamente apaixonante. A vida de um banho oriental. Começávamos a aprender.*¹⁰⁰ Assim pensa Zumthor a arquitectura, convocando imagens de lugares que o im-

⁹⁷ Vals é uma pequena vila suíça situada num vale no interior dos Alpes, a 1.252m de altitude.

⁹⁸ Pedra local de Vals.

⁹⁹ Peter Zumthor, *First Images in Peter Zumthor: therme vals/ essays* Sigrid Hauser, Peter Zumthor, Scheidegger & Spiess, 2007, p.25.

¹⁰⁰ *Idem*, p.27.



Styliane Philippou, *Piscina interior das Termas de Vals*, Vals, Suíça



Piscina interior dos Banhos Termais de Rudas, Budapeste, Hungria

pressionam. Numa entrevista ao Jornal dos arquitectos conduzida por José Adrião e Ricardo Carvalho, explica que *Como metodologia usamos muitas vezes o seguinte processo. No início pomos em cima da mesa duas imagens, ou duas ideias, totalmente diferentes uma da outra. Depois trabalhamos com as duas ao mesmo tempo. Sigo a estratégia A e a estratégia B até ao ponto onde todos podemos visualizar as duas imagens nas nossas cabeças e podemos então experimentá-las e compará-las. Quando todos têm uma ideia clara e sentem algo pelas duas imagens, então votamos. Quem é que vota pela A? Quem é que vota pela B? Se a votação tem um resultado de cinco para três, penso que há algo na ideia que ainda não está suficientemente clarificado e continuamos a trabalhar até que a votação alcance a unanimidade.*¹⁰¹

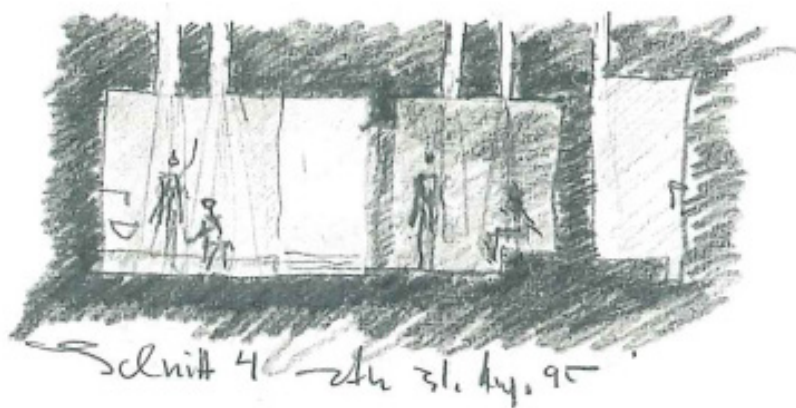
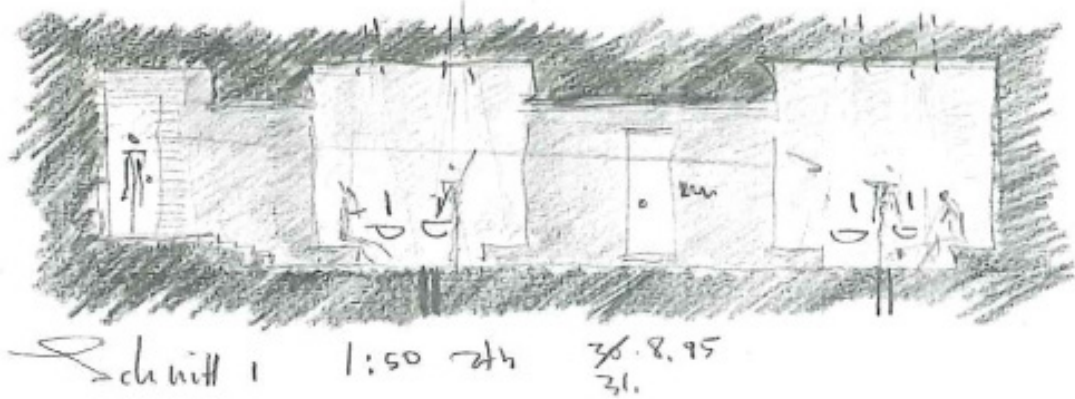
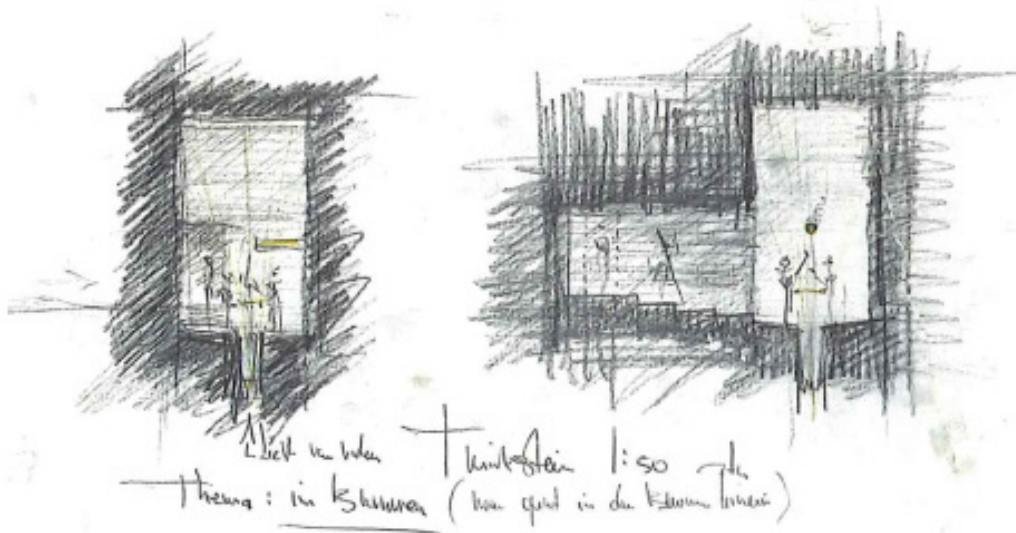
Através desta fotografia foi possível estudar a composição e materialidade do espaço, a luz e a atmosfera. E percebeu como com dois materiais apenas se podia criar um ambiente relaxante propício aos banhos termais - *Pedra e água: um caso de amor. Em momento algum do processo de projecto, se deixou de entender esses dois materiais primários como energias revigorantes, e confiar que, com esse par de elementos, poderíamos criar e expressar quase tudo o que o nosso spa termal nas montanhas parecia exigir.*¹⁰² Assim começou o projecto: com um esboço de apenas duas cores - preto e azul. Um pedaço de carvão regista através de movimentos rápidos e contínuos a forma e estuda os espaços cheios e vazios. Também *Alvar Aalto emprega muito o carvão para desenhar, instrumento muito apreciado pelos artistas barrocos. Testa-lhe os limites expressivos, incorporando a gestualidade e a densidade da matéria [...] matéria apresentada aos sentidos, cuja apreensão só se dará por meio dessa investigação laboriosa, fruto do confronto com os materiais.*¹⁰³ Os primeiros registos são esquemáticos e simples e o uso do carvão permite estudar rapidamente as formas através da mancha. Alvar Aalto relata essa mesma abstracção inicial que o desenho imprime e que confere ao início do processo de projecto uma aproximação a desenhos de composições infantis. [...] *guiado unicamente pelo meu instinto, desenho; não há sínteses de arquitetura, mas sim composições francamente infantis, assim pouco a pouco, a partir de uma base abstracta, desenvolve-se uma ideia nossa, uma espécie de espírito geral, graças ao qual, os numerosos problemas parciais e contraditórios podem ser harmonizados.*¹⁰⁴ Estes desenhos de Alvar Aalto são registos rápidos, pouco objectivos e sem certezas, aliando plantas, cortes, alçados e axonometrias. Nunca o mencionando como referência, aliás, de Zumthor pouco se sabe sobre as suas referências, mas

¹⁰¹ Peter Zumthor, *Persona/Peter Zumthor, conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho*, p.45 in *Jornal Arquitectos* – Publicação trimestral da Ordem dos Arquitectos, Portugal, 229 Outubro-Dezembro, 2007.

¹⁰² Peter Zumthor, *Therme Vals, Graubünden 1990-1996 in Peter Zumthor 1990-1997 Buildings and projects, volume 2*, Scheidegger & Spiess, Zurique, 2015, p.39.

¹⁰³ Luís António Jorge, *O desenho da janela*, Annablume editora, São Paulo, 1995, p.132.

¹⁰⁴ Alvar Aalto citado por Pedro Leal, *Desenhar um romance*, FAUP, Porto, 2014/2015, Dissertação de Mestrado Integrado, p.73.



Peter Zumthor, Esboços a carvão, pastel e grafite das Termas de Vals

aproximando-se em muitos aspectos da arquitectura e dos métodos praticados por Alvar Aalto, assumimos que existe uma relação entre os dois, já atestada anteriormente a respeito de um texto que Juhani Pallasmaa escreve acerca do uso da imagem visual no processo criativo de Alvar Aalto. De facto, há uma grande aproximação no que se refere ao método e ao desenho que começa sempre de forma abstracta, auxiliado pelo uso do carvão que possibilita essa indefinição das ideias iniciais que, a pouco e pouco se vão clarificando.

*A partir de Rafael Moneo, Eduardo Souto de Moura defende que a arquitectura começa por ser arbitrária, há sempre qualquer coisa de inexplicável na origem de um qualquer projecto, um flash na expressão corrente e informal. Mas depois: o projecto fica tanto mais coeso ou mais forte, quanto mais nos encontramos com os meios para justificar a arbitrariedade inicial, até ela parecer evidente. O projecto é a procura das razões para o acaso. A arbitrariedade do conceito terá que ser validada por um processo ou percurso.*¹⁰⁵ Do mesmo modo pensamos agir Peter Zumthor. No início do projecto, uma imagem pode guiá-lo, mas esta apenas ganha consistência no avançar e clarificar das ideias. O desenho, enquanto ferramenta privilegiada que o arquitecto tem ao seu dispor, permite ir ultrapassando as suas dificuldades e a ambiguidade que caracteriza o início do processo.

E, assim, Zumthor vai introduzindo novos materiais riscadores que lhe permitem aproximar-se mais dos espaços, informando-os com dados do programa e do projecto. O carvão é substituído pelo grafite que lhe permite entrar nos espaços e ir explorando a atmosfera de cada um, o pastel dá cor aos desenhos, insinuando espaços de água e espaços de distribuição. *Os múltiplos meios de expressão são formas de representação complementares, que nutrem a arquitectura daquilo que ela está fadada a desconhecer (e também, o que a torna diferente das demais manifestações artísticas): o hiato entre o autor e a construção, ou melhor ainda, neste caso, entre o pensamento e a manipulação da obra.*¹⁰⁶ Esse processo primitivo serve de mote para um desenho geométrico e racional que se torna bastante complexo com o avançar do projecto. A forma vai-se encontrando através da dicotomia do positivo e do negativo. [...] *desenho as primeiras plantas e cortes dos meus projectos. Faço diagramas geométricos e corpos simples. Tento ver os corpos inventados como objectos precisos no espaço e acho importante sentir como delimitam um espaço interior e o espaço que os rodeia ou como captam o contínuo espacial infinito como um recipiente aberto.*¹⁰⁷

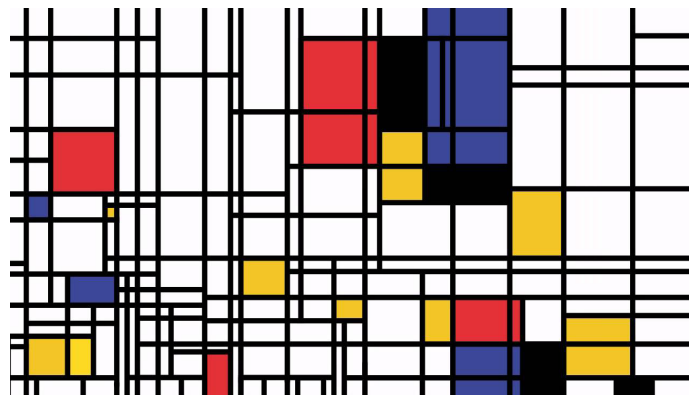
¹⁰⁵ Pedro Bandeira, *Tudo é Arquitectura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*/ ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, p.21.

¹⁰⁶ Luís António Jorge, *O desenho da janela*, Annablume editora, São Paulo, 1995, p.132.

¹⁰⁷ Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p. 22.



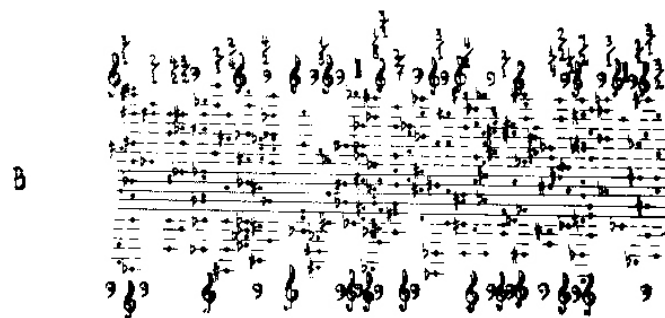
Ulrich Ruckriem, *Sculpture* in Outwood Country Park, Inglaterra



Piet Mondrian, *sem título*



Stonehenge, Salisbury, Inglaterra



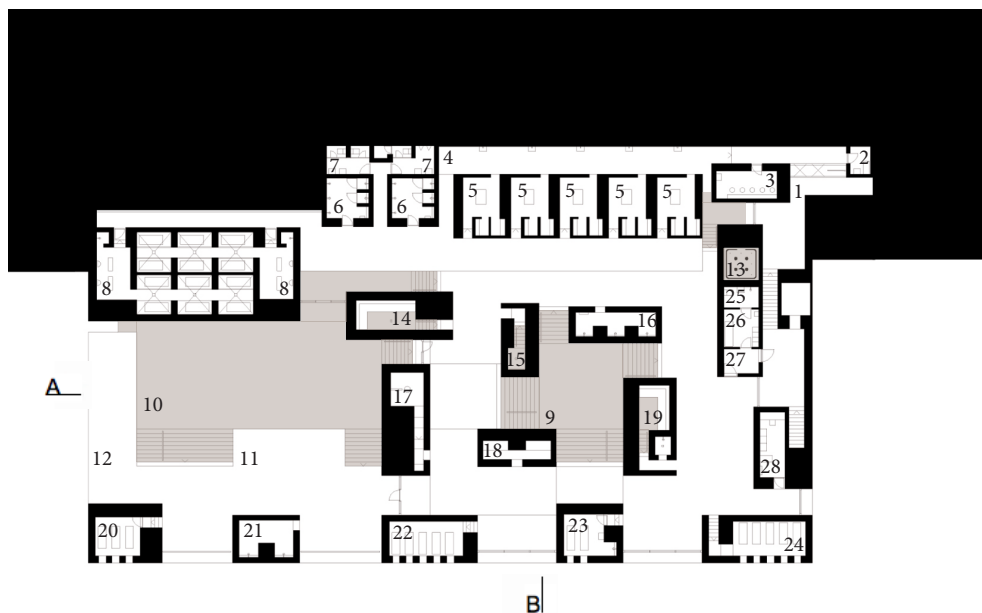
John Cage, *part of a score*

No desenvolver do projecto, Zumthor escreve num papel: *Construir em pedra, construir com pedra, construir na montanha, construir fora da montanha, estar dentro da montanha.*¹⁰⁸ Este encaideamento de palavras e a tentativa da tradução dos seus significados e sensibilidade numa interpretação arquitectónica tornou-se o mote do projecto. Zumthor fixa este papel na parede para que todos os seus colaboradores tenham em mente a ideia a que o edifício deve dar forma. A parede surge como espaço depositário de ideias e imagens e como diálogo entre todos os intervenientes do projecto. Novas imagens vão surgindo, estimulando constantemente o processo. *As imagens, diria, funcionam como um reflexo do trabalho quotidiano, como um horizonte da prática. Poderiam caracterizar-se como uma espécie de teoria visual da obra.*¹⁰⁹ No desenrolar do projecto, as imagens vão conquistando espaço na parede do atelier de Zumthor, possibilitando a construção de um atlas de parede, que mencionamos anteriormente a propósito de Eduardo Souto de Moura, que vai informando o projecto e deixa perceber a ideia e intenção dos espaços que se pretendem desenhar. E, assim, à fotografia a cores dos banhos termais de Rudas em Budapeste (a primeira imagem fixada na parede) se vão juntando o trabalho de Ulrich Ruckriem que inspira os métodos básicos de tratamento da pedra; o interior de uma barragem que transmite o poder arquitectónico de uma construção robusta, feita em pedra; o Stonehenge enquanto empilhamento de monolíticos; as composições de Piet Mondrian com a dissolução de planos sólidos em abstrações geométricas; uma pauta de John Cage que mostra a densidade de um centro em contraste com a densidade da envolvente; a paisagem de Vals com a erva a nascer entre o gneiss, empilhamentos de pedra prontas a serem usadas para cobrir telhados... Projectar é recolher estas imagens e transformá-las, dando corpo às ideias, alimentando-as.

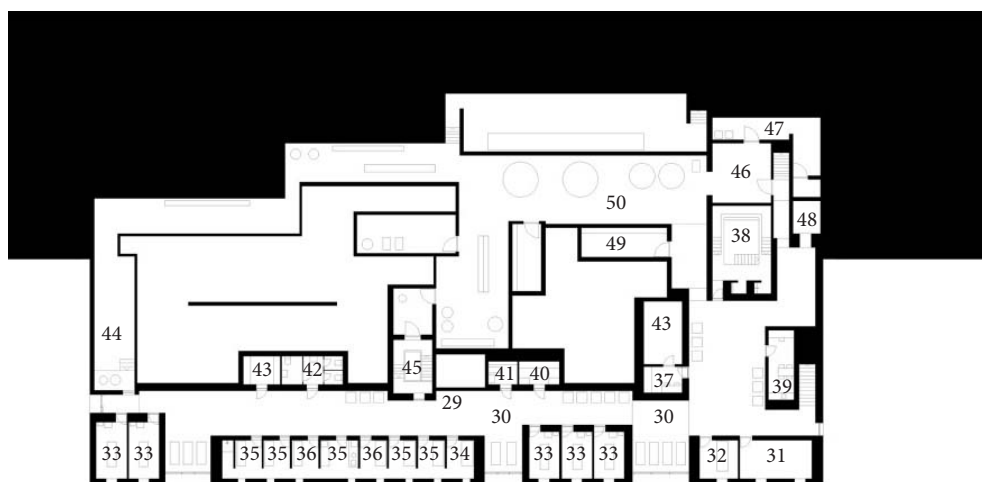
As termas resultam, assim, num bloco maciço que foi sendo escavado, como se de uma pedreira se tratasse, de modo a conseguir as relações espaciais pretendidas no seu interior e na sua relação com a envolvente, integrando-se e fundindo-se com a encosta. O edifício foi idealizado sobretudo pelas necessidades do seu interior, desenvolvendo-se a forma de dentro para fora. Interessa ao arquitecto criar um lugar com diferentes atmosferas que permite vivenciar espaços diversos, onde se retoma o significado de tomar banhos termais. Cada elemento é pensado com base na experiência do utilizador. Cada espaço, cada tanque, responde a um conjunto de elementos que vai tornar a percepção do homem diferenciada, intensificando a experiência. O programa das termas par-

¹⁰⁸ Sigrid Hauser, *Entwurf/Design in Peter Zumthor: therme vals/ essays Sigrid Hauser, Peter Zumthor, Scheidegger & Spiess*, Zurique, 2007, p.57.

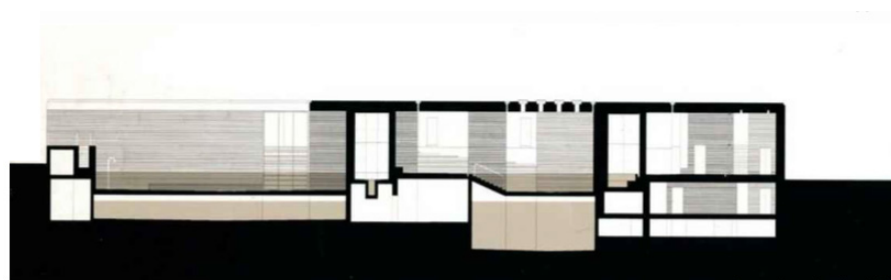
¹⁰⁹ Philip Ursprung, *O gabinete de curiosidades de Souto de Moura in Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método/ ed. por André Tavares e Pedro Bandeira*, Dafne Editora, Porto, 2011, p.122.



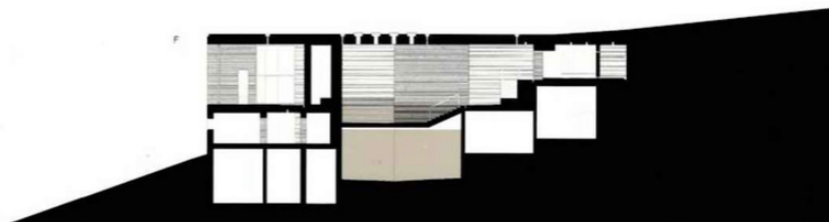
Planta Piso 0



Planta Piso -1



Corte A



Corte B

PISO 0

1. entrada
2. área de serviço
3. sala de maquiagem
4. corredor com fontes naturais
5. vestiários
6. chuveiros
7. casas de banho
8. sauna e banho turco
9. piscina interior
10. piscina exterior
11. plataforma
12. terraço
13. banho sonoro 35°
14. banho quente 42°
15. banho frio 14°
16. bloco de chuveiros
17. *drinking stone* (fonte)
18. bloco sonoro
19. banho floral 33°
20. espaço de relaxamento 1
21. bloco de chuveiros exteriores
22. espaço de relaxamento 2
23. massagem
24. espaço de relaxamento 3
25. casa de banho para deficientes motores
26. sala de primeiros socorros
27. acesso para deficientes motores
28. espaço de apoio

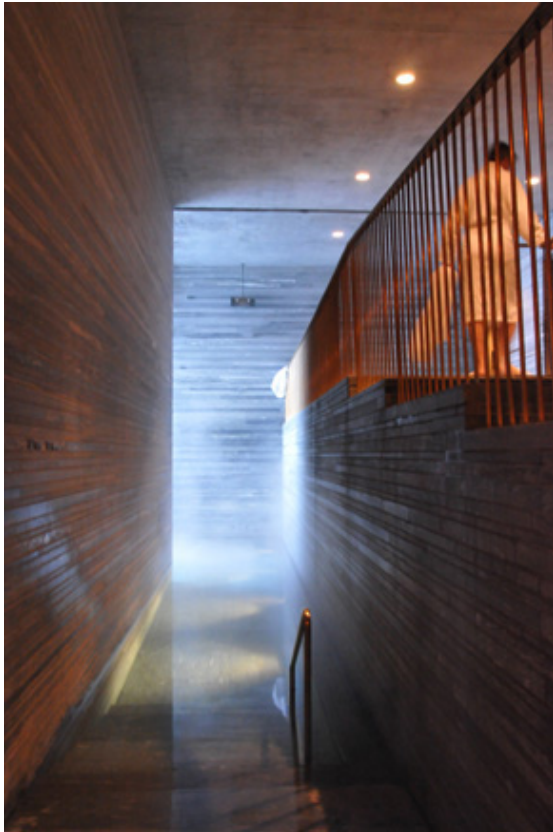
PISO -1

29. sala de espera
30. área de descanso
31. fisioterapia
32. massagem subaquática
33. massagem
34. cama ortopédica
35. *fango*
36. banhos medicinais
37. inalação
38. banho de hidroterapia 36°
39. sala de chá
40. lavandaria
41. armazém de produtos de limpeza
42. casas de banho
43. arrumos
44. acesso
45. escadas de acesso ao subsolo
46. equipamento do banho de flores
47. produtos químicos
48. casa das máquinas - elevador
49. central eléctrica
50. tratamento de água

te do pressuposto que este edifício tem de contribuir para o bem-estar. Assim, é pensado como um lugar de sedução, serenidade e prazer. Existe um certo vaguear livre, o homem não é conduzido mas seduzido, nada o prende, permitindo-lhe escolher o seu percurso livremente.

A viagem pelas termas inicia-se num túnel baixo, estreito e escuro onde o contacto com o exterior é nulo. Um torniquete marca o ponto de entrada propriamente dito. A partir daqui, uma espécie de “*sistema de canais*”, como que escavados na própria montanha, permite o acesso às diferentes partes do edifício. Após a passagem pela primeira sala – a sala de maquiagem – dá-se o primeiro vislumbre da água através de uma abertura que separa este volume das cinco salas que se sucedem – os vestiários. O primeiro canal, que dá acesso aos vestiários, dá o mote das termas, apresentando cinco saídas de água vinda da montanha, cada uma correspondente a uma porta do lado oposto. Este percurso, conduz até ao espaço central das termas, ao qual se tem acesso também através dos vestiários que possuem, cada um, duas aberturas – uma no corredor e outra geometricamente oposta, voltada para o espaço central. Uma cortina de couro pesada e preta separa os vestiários das piscinas, fazendo uma transição entre dois materiais – o visitante abandona os vestiários revestidos a madeira escura e brilhante para se entregar ao espaço sombrio do mezanino. O corpo despe-se para iniciar a experiência termal. As sensações e as percepções que é capaz de sentir vão-se intensificando ao experimentar os diferentes espaços. Os pés, descalços, deixam a suavidade da madeira e entram em contacto com a rugosidade da pedra. Chegando ao mezanino a primeira sensação é de frio, o ambiente é aquecido mas a vastidão da sala e a envolvente presença da pedra dão a noção de uma temperatura baixa. Não existindo um percurso definido é dada completa liberdade ao visitante para se mover pelo espaço e procurar novas sensações corporais.

Em torno da piscina interior, surgem seis blocos soltos que aparentam ser grandes pilares de pedra. No entanto, eles acolhem no seu interior seis câmaras com diferentes características, sendo que quatro deles permitem uma experiência particular: o banho quente, com água a 42°, onde as paredes interiores de betão vermelho se aliam à reluzente iluminação avermelhada intensificando a atmosfera quente; o banho frio, com água a 14°, um espaço estreito e alto, de paredes azuis, que obriga a descer para submergir na água e aparenta um ambiente frio e meditativo (estes dois tanques são muito próximos e, quando sai do banho quente o utilizador é quase impelido a prosseguir para o banho frio; a mudança drástica



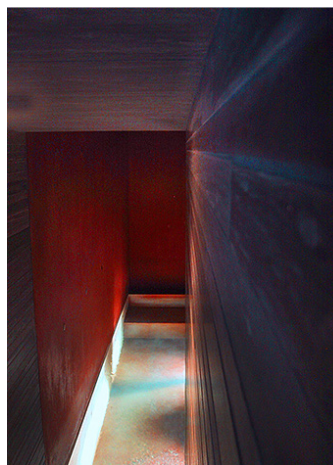
Styliane Philippou, *Mezanino*, Termas de Vals



Styliane Philippou, *Espaços de transição*, Termas de Vals



Piscina exterior



Banho Quente, Termas de Vals



Banho frio, Termas de Vals



Banho Sonoro, Termas de Vals



Drinking Stone, Termas de Vals

de temperatura é considerada aprazível, relaxante e refrescante); o banho floral (com pétalas de flores), com água a 33° e paredes pretas na zona emersa e brancas na zona submersa, convida à permanência e desperta sobretudo o sentido do olfacto; a *driking stone*, de paredes pretas, é o lugar onde se pode, por fim, beber a água termal a partir de uma fonte na qual a água precipita do tecto. Sobrepondo-se à materialidade orgânica da pedra no exterior, a cor de cada uma destas câmaras, que se assemelham a grutas, enfatiza a essência de cada espaço, aliando-se às suas características principais. A contenção interior destes blocos, contrastam com a piscina principal, onde a amplitude do espaço e a confortável temperatura da água criam uma vincada sensação de relaxamento. A posição central desta piscina faz com que, possivelmente, se passe sempre por ela antes e depois de ter experimentado uma sensação diferente num dos outros espaços.

Na continuidade do espaço interior, desenvolve-se, no exterior, uma grande piscina com três jactos a alta pressão usufruível durante todo o ano pela temperatura confortável que possui. O forte contraste térmico, no inverno, provoca uma abundante evaporação que submerge o visitante numa espessa neblina que filtra a luz do sol e cria, mais uma vez, um ambiente místico.

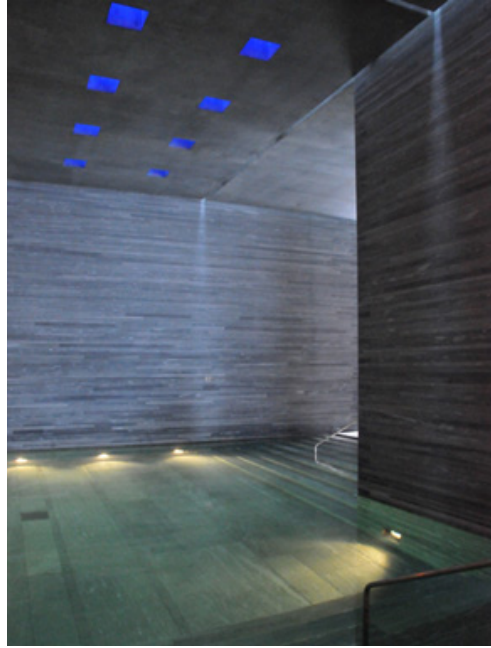
O visitante tem a oportunidade de desfrutar, neste edifício, da água não só em várias temperaturas, mas em diferentes espaços e condições: com luz brilhante, escuridão, semi-escuridão e crepúsculo. A luz solar entra no edifício através de fendas estreitas que se deixam entre as lajes de pedra do tecto. O contacto com o exterior é muito controlado, sendo pensado para actividades específicas: descansar e relaxar. As salas de descanso, no piso inferior, são espaços muito introspectivos defronte para a paisagem. Cada chaise-longue é posicionada em frente de uma pequena janela que enquadra o panorama alpino.

A sensação de estar sob a superfície terrestre é sentida através da materialidade do espaço. A continuidade material através das superfícies do edifício é crucial para uma tranquilidade visual e mental. O edifício é descoberto à medida que é percorrido, e vai apresentando vários conjuntos de grutas e cavernas onde o encontro com a água cria momentos distintos conforme o desenho de cada espaço.

A luz assume uma grande importância neste edifício, sendo pensada delicadamente para cada ambiente. A iluminação da grande sala é garantida pela luz natural, proveniente das grandes janelas abertas sobre a paisagem, bem como pelas fissuras que sectorizam o tecto. A zona da piscina central tem uma iluminação



Styliane Philippou, *Área de descanso, Termas de Vals*



Styliane Philippou, *Piscina interior, Termas de Vals*



Styliane Philippou, *Piscina exterior, Termas de Vals*



Styliane Philippou, *Piscina exterior, Termas de Vals*

particular. A luz zenital que passa por um filtro azul (à imagem dos banhos termais de Rudas) procura criar uma atmosfera particular. Os blocos, em torno da piscina, são iluminados com luzes artificiais desenhadas de modo a caracterizar as diferentes funções. Uma outra forma de iluminação é através das janelas, com diferentes tamanhos, que possuem um ritmo e alternância que estão directamente relacionadas com a funcionalidade e hierarquia espacial interna. As grandes janelas são recuadas relativamente ao plano da fachada enquanto que as pequenas se encontram no mesmo plano. Captando a natureza através dos seus vãos, estas aberturas trazem a luz natural e a paisagem envolvente para dentro do espaço, conseguindo captar o exterior sem perturbar o ambiente interno.

O processo de desenho de dentro para fora foi central para o conceito do edifício, uma vez que permitiu uma sequência de salas que vão oferecendo experiências sempre novas. Um sentimento de liberdade e um estímulo permanente que alimenta o prazer da descoberta. No fundo, as termas traduzem-se num labirinto de piscinas, descritas como uma história de amor entre a pedra e a água. Servindo-se da riqueza de materiais e fazendo desses os elementos inerentes à exploração dos sentidos humanos, o edifício interage com o corpo, levando-o a vivenciar um relacionamento intenso e emotivo, onde a água, compondo superfícies que refletem o som, se apresenta como elemento acústico capaz de proporcionar experiências que somente podem ser percebidas *in loco*. É interessante a relação da sonoridade com a arquitectura. Em todo o edifício está latente, seja na concentração ou ausência total de som em pequenas salas de descanso e massagens ou na fluidez sonora dos corredores e espaços amplos. O som é também gerador de espaço e materialidade.

O cuidado do arquitecto com o projecto é percebido nos mínimos detalhes: da escolha dos materiais, à paleta de cores trabalhada nos ambientes, de modo a aguçar os sentidos. As Termas oferecem variadíssimas possibilidades sensíveis e cognitivas, permitindo uma variedade de experiências a quem percorre o espaço e aceita que a cada canto não habitado, cada fissura, cada escada ou sala se podem proporcionar surpresas, numa abertura ao desconhecido.

A experiência do edifício percorre todas estas particularidades *mas passa sobretudo pela alternância entre a austeridade das formas e a sensualidade da água, entre a imobilidade das linhas rectas dos blocos e o balanço das curvas da água e os seus reflexos, entre o gneiss monocromático e os jogos de luz e cor*.¹¹⁰ Todos os elementos arquitectónicos se conjugam para o deleite do

¹¹⁰ Marta Sofia Vara Martins, *Pensar em Arquitectura através da Arquitectura. Percepção do homem no [e do] espaço arquitectónico*. FAUP, Porto, 2011/2012, Dissertação de Mestrado Integrado, p.147.



Piscina interior, Termas de Vals, Vals, Suíça, 1996

homem.

Como Peter Zumthor descreve, as termas de Vals são água, pedra, luz, som e sombra. São sentimento e emoção. *Essa é apenas a minha maneira de trabalhar: as emoções e o sentimento são a base e o intelecto compreende, ordena e transforma. Emoção e intelecto são uma dualidade inseparável quando trabalho. Mas a emoção, a imagem ainda não compreendida, chega primeiro. O sentimento e a emoção são genuínos. Ensinam-nos um caminho. No que diz respeito aos sentimentos, somos todos especialistas. Quando trabalho com os meus colaboradores confio neste processo como base de validação de cada etapa do projecto. E então, passo a passo, tentamos compreender aquilo que sentimos.*¹¹¹

¹¹¹ Peter Zumthor, *Persona/Peter Zumthor*, conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho in *Jornal Arquitectos – Publicação trimestral da Ordem dos Arquitectos*, Portugal, 229 Outubro-Dezembro, 2007, p.45.

Studio Mumbai

a tradição como desafio à inovação



'Museu imaginário de Bijoy Jain'

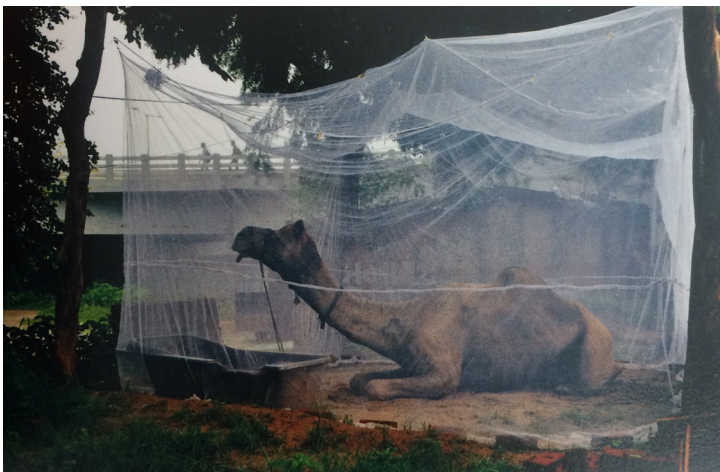
(fragmentos seleccionados pelo arquitecto para a exposição *Common Ground* da autoria de Valerio Olgiati para *La Biennale di Venezia*, 2012)



De cima para baixo, da esquerda para a direita:
Mitul Desai, *Demolition of brick arches*, Surat, Índia.
Jiwon Lee, *Ellora Kailash temple*
Studio Mumbai, *Hampi stone*
Mitul Desai, *Mosquito nets*
Adhvait Pandya, *Mumbai central*



De cima para baixo, da esquerda para a direita:
 Studio Mumbai, *Mumbai monsoon*
 Studio Mumbai, *Revdanda temple*
 Mitul Desai, *Salt mounds*
 Mitul Desai, *Salt river*
 Mitul Desai, *Stone folly*



Mitul Desai, *Mosquito Net Colony*, Surat, India

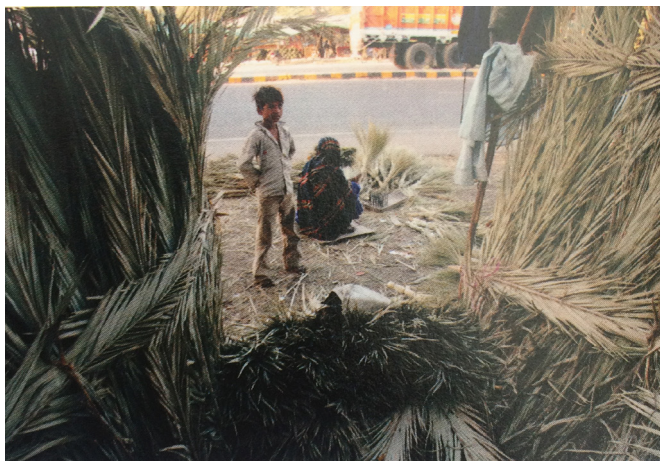
Uma Índia caótica, repleta de disparidades, ruínas, construções tradicionais e, natureza. Esta é a realidade fotografada por Bijoy Jain nas suas viagens pelo país. A colecção de imagens que resulta dessas viagens surge da necessidade de reunir e documentar paisagens, espaços e lugares visitados a fim de retratar um quadro do modo de vida na Índia. Ilustram paisagens e construções anónimas que se encontram por todo o país e se revelam importantes fragmentos para o seu trabalho enquanto arquitecto, moldando o pensamento e a maneira como olha as coisas. Estes espaços modestos, atentos à interacção humana e as suas qualidades espaciais resultam da necessidade de encontrar soluções práticas para o *habitar* e responder aos requisitos básicos onde o espaço disponível e os recursos são limitados. A observação e a constante ‘gravação’ de cada um destes lugares através de uma acção de recolha e peregrinação permite anotar e catalogar detalhadamente cada uma destas imagens na memória, alimentando constantemente uma pesquisa no que toca aos espaços e às suas características arquitectónicas inerentes. Trata-se de ser observador, observando. “*O acto de olhar e fazer como um primeiro acto de arte*” torna-se um acto de vida primário.¹¹² Álvaro Siza confirma que *O exercício da observação é prioritário para um arquitecto. Quanto mais observamos, tanto mais clara surgirá a essência do objecto. E esta consolidar-se-á como conhecimento vago, instintivo.*¹¹³

Numa Índia de disparidades socioeconómicas vincadas, é comum assistir-se em toda a parte a actos espontâneos de organização espacial, que surgem no espaço vital que é a cidade, onde as dificuldades da vida contrastam com a ‘simplicidade’ da vida. Centenas de imagens desta natureza, que Bijoy Jain e alguns dos seus colaboradores têm por hábito fotografar e expõem no seu atelier, assumem-se como metodologia para pensar o projecto de arquitectura.

Nas grandes cidades é comum ver-se, durante a noite, uma série de tendas montadas que pertencem a agricultores de pequenas aldeias que migram para a grande cidade a fim de trabalhar em labores sazonais durante os meses de verão. A existência transitória deste dispositivo manifesta-se através da falta de abrigo permanente. A disponibilidade de água, a segurança das luzes da rua e a tentativa de uma não exposição em demasia informam a escolha da

¹¹² Erwin Viray, *Studio Mumbai, Seeing and Knowing in Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.215.

¹¹³ Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, p.135.



De cima para baixo:

Mitul Desai, *Immediate Shelters*, Gujarat, India

Marc Antoine Laugier, *La cabana primitiva*, 1753



sua localização. Exposto à natureza, a atmosfera deste dispositivo arquitectónico é variável e depende profundamente das condições atmosféricas do exterior: à mais ligeira brisa, o tecido ondula. Estas tendas que desaparecem todas as manhãs, deixam de aparecer antes da primeira chuva da estação à medida que os seus ocupantes regressam às suas aldeias na esperança de voltarem no ano seguinte. É interessante perceber a dualidade deste dispositivo. A tenda apresenta uma aparente fragilidade mas, simultaneamente, protege e permite o resguardo do mundo lá fora ainda que nunca haja uma separação da paisagem. O limite entre interior e exterior é muito ténue, separado apenas por uma fina rede de mosquiteiro. A noção de intimidade é aqui inexistente dada a transparência do material que a constrói. Tudo é exposto. Numa tenda, o interior é também exterior e, por isso, quem nela vive, habita verdadeiramente (n)a paisagem. O modo de vida do habitante da pequena tenda é, como se compreende, especial, e a sua relação com a terra é quotidiana.

O abrigo serve o propósito de resguardar e dar habitabilidade a um espaço, construindo lugares estáveis que protejam e resguardem de uma exterioridade. Os povos nómadas constroem-nos a partir de materiais que recolhem ao seu redor. Bijoy Jain fotografou-os, dando-nos uma perspectiva real de como os materiais são versáteis e servem vários propósitos conforme as diferentes necessidades. Em Gujarat, os nómadas usam *sarees*¹¹⁴ como invólucro protector dos seus abrigos e também para construir berços para as crianças. Da mesma forma, os fabricantes e vendedores de vassouras usam folhas de palmeira para fazer os objectos que vendem e, simultaneamente, utilizam-nos para construir os seus abrigos. Um tecido opaco permite o resguardar da intimidade que não se verificava, anteriormente, nas tendas de rede de mosquiteiro. Resguarda a vida que habita no interior do abrigo, dando privacidade aos seus habitantes. Por sua vez, os abrigos feitos de folhas de palmeira permitem outro tipo de construção mais robusta e opaca que garante uma maior condição de habitabilidade. Numa sociedade que vive à margem, e tem necessidade de se refugiar e abrigar, é notório um retornar à origem, à essência da arquitectura e da sua prática.

Tecendo algumas considerações sobre o mito da cabana primitiva, Ignasi de Solà-Morales recorda as palavras escritas por Vitruvius para salientar a sua importância simbólica enquanto possível origem da Arquitectura.¹¹⁵ Usando como recurso matéria-prima da sua natureza envolvente¹¹⁶, o Homem construiu com troncos, pedras, folhas secas e terra o seu abrigo, uma construção representativa da arquitectura mais elementar que, com muito poucos

¹¹⁴ Traje nacional das mulheres indianas, constituído por uma longa peça de pano que envolve e cobre todo o corpo.

¹¹⁵ *La cabana primitiva es según Vitruvio el referente originario para entender qué es la arquitectura*. Ignasi de Solà-Morales, *Arquitectura in Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*, Edicions UPC, Barcelona, 2000, p. 16.

¹¹⁶ *In the olden days -Mycenae- and in even earlier epochs, when methods for treating materials were few or non-existent, nature itself, the only supplier of building materials, restricted the available methods of construction. The architecture of those primitive days could well be called the fruit of the genius of discovery, for as there was no way to refine building materials, they had to be found directly in nature*. Alvar Aalto, *Influence of Structure and Material on contemporary architecture*, 1938 in *Alvar Aalto in his own words*, Rizzoli, New York, 1997, p. 98.



Mitul Desai, *Demolition series*, Surat, India



Mitul Desai, *Saree building*, Surat, India



elementos, responde à sua necessidade de refúgio. Pela primeira vez se constrói a interioridade, por intermédio de uma resposta que o Homem dá ao espaço que o envolve, onde a arquitectura actua como mediadora entre o homem e a natureza. Com a evolução do tempo, o arquitecto acabaria por ser capaz de tornar estes abrigos consistentes, duradouros e significativos. Nessa viragem, Vitruvius entende o arquitecto como técnico que edifica mas também como artista capaz de entender o significado daquilo que constrói.¹¹⁷ *Este acto, que permite o encontro entre o homem e o seu entorno, requer que se reflecta sobre esta relação, sobre as suas condições e possibilidades.*¹¹⁸ Bijoy Jain retoma o conceito da cabana enquanto refúgio e desenvolve uma arquitectura que procura esse intuito de abrigar, recorrendo a materiais locais.

Da mesma forma espontânea surgem espaços ligados ao comércio. Nestas lojas itinerantes, situadas nas bermas das estradas, os tecidos são expostos da forma mais funcional e franca possível. A loja, inteiramente revestida a tecido, exhibe o producto sem a existência de uma fachada. O próprio tecido torna-se a estética do espaço. A exibição é proporcionada através da selecção cuidadosa e disposição contrastante de cores, padrões e texturas.

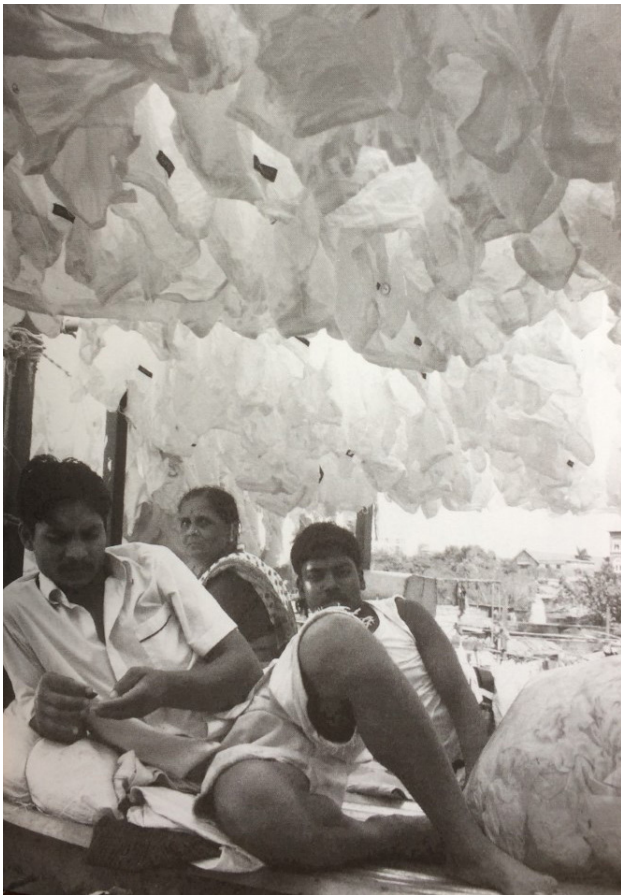
Na sua simplicidade, o homem recorre a um saber directo, empírico, para tirar o máximo partido dos recursos disponíveis, das suas competências, dos saberes que o rodeiam. Trata-se de construir a casa com as próprias mãos.

As demolições são, também, uma constante nas cidades indianas, expondo as camadas do passado e inúmeras pistas sobre *associações, adaptações, complexidades e possibilidades*¹¹⁹ dos diferentes espaços da casa, trazendo o interior das habitações para o exterior. As cores garridas, que estão agora à vista, manifestam diferentes compartimentos. As ruínas, resultado dessas demolições, surgem na paisagem como memória e evocação, símbolo da caducidade das formas e da passagem do tempo. A reutilização destes espaços é um processo natural de apropriação. Os edifícios residenciais abandonados são apropriados e usados para unidades de indústria têxtil. Muitos trabalhadores migrantes vivem e trabalham nesses espaços. Os *sarees* são deixados a secar após a lavagem final e velam o edifício, antes de serem embalados e transportados para várias partes do país, dando-lhe uma nova identidade. Em Bombaim, comunidades que se ocupam da lavagem de roupa, apoderam-se de espaços centrais da cidade, usando-os como lavandarias ao ar livre. Dhobi Ghat é o maior desses espaços de recolha, triagem e lavagem de roupa. Por dia, centenas de pessoas recorrem a esta lavandaria ao ar livre. Depois de lavadas, as

¹¹⁷ Ignasi de Solà-Morales, *Arquitectura in Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*, Edicions UPC, Barcelona, 2000, p.16.

¹¹⁸ Pedro Azara, *Quando los arquitectos eran dioses*, Fundación Arquia|Catarata, Madrid, 2015, p.16.

¹¹⁹ *Studio Mumbai - Inspiration and Process in Architecture*, Moleskine, Donguan, 2013, p.29.



Mitul Desai, *Dhobi Ghat*, Mumbai, India

peças de roupa são postas a secar em cordas altas, transformando o edifício numa verdadeira instalação, enchendo a paisagem de cor. Por sua vez, o volume denso de roupa que seca, projecta sombra para que os trabalhadores se protejam das condições atmosféricas, por vezes, demasiado elevadas, permitindo-lhes melhores condições de trabalho. *A cada clima físico ou espiritual corresponde uma solução própria e daí esse panorama imenso que [...] oferece aos nossos olhos e que o próprio presente não esconde: infinitos métodos de construção, inumeráveis subtilezas plásticas, variados programas, os mais estranhos materiais, sempre e por todo o lado o inédito, o diferente, o inesperado.*¹²⁰

A Índia é, como descreve o escritor Arundhati Roy, *um lugar repleto de segredos por revelar [...] histórias por contar.*¹²¹ A origem de um projecto pode estar escondida entre as cores de um edifício em ruínas, tendas que se montam e desmontam conforme as necessidades dos seus utilizadores ou nas várias formas de viver e trabalhar. *O povo é sempre essencialmente livre e rico... Por quê? Porque quem possui uma cultura própria e se exprime através dela é livre e rico.*¹²² Há, na Índia, uma apropriação muito franca da arquitectura e dos espaços, utilizando toda a matéria-prima como recurso.

Bijoy Jain está interessado no habitar, nestas formas nómadas de habitar e na procura da essencialidade, usando recursos disponíveis no local. E por isso ver torna-se numa experiência fundamental no trabalho do arquitecto. Através da observação ele entra em contacto com as proporções e com o modo como as construções são feitas. A aprendizagem, neste sentido, baseia-se em como se vê, como se processa o que é visto e como se reivindica a observação que é feita. É importante ter a capacidade de ver, de olhar o mundo com curiosidade e dar atenção aos pormenores. A sua primeira fonte de inspiração relaciona-se com uma observação profunda da realidade. O seu trabalho parece começar com sensações espaciais muito precisas que experimentou noutros lugares. *O que é importante é a observação das relações, de como as coisas se encontram*¹²³ A observação aprofundada da realidade naturalmente leva ao estabelecimento de conexões entre levantamento e projecto, entre princípios e valores espaciais. Uma vez filtrado, tudo contribui para a definição de um modo de praticar arquitectura.

Esta maneira de ver a realidade nem sempre vem de uma só vez. É mais frequente o caso de se passar anos a viajar pela mesma rota, e um dia percebe-se um aspecto particular que nunca se percebeu existir. Não é a realidade que mudou: o

¹²⁰ Fernando Távora, *Teoria geral da organização do espaço. Arquitectura e Urbanismo: a lição das constantes*, FAUP publicações, Porto, 1933, pp.3,5.

¹²¹ Arundhati Roy citado por Peter Wilson, *Studio Mumbai: maneras de hacer y fabricar in Studio Mumbai: 2003-2011*, El Croquis, n.157, Madrid, 2011, p.52.

¹²² Pier Paolo Pasolini citado por Audrey Migliani Anticoli e Eneida de Almeida, *O olhar antropológico de Lina Bo Bardi na obra do Brasil Arquitetura*, revista electrónica de arquitectura e urbanismo - arq.urb número 15, 2016 pp.28, 29 disponível em <http://www.usjt.br/arq.urb/numero-15/2-audrey-migliani.pdf>

¹²³ Bijoy Jain, *Interview with Bijoy Jain in Studio Mumbai - Inspiration and Process in Architecture*, Moleskine, Donguan, 2013, p.19.



Lina Bo Bardi and Pietro Maria Bardi arriving in São Paulo, 1947

*que mudou é a própria pessoa, ou a sua maneira de encarar a realidade. Normalmente, a mente é pré-ocupada por uma série de pensamentos que enfatizam certos aspectos e os tornam mais evidentes. Ocasionalmente, sobrepõem-se memórias e criam-se relações entre sensações espaciais similares que pertencem a realidades completamente diferentes: são criadas conexões que ajudam a esclarecer uma ideia, um sentido de proporção que já existe. Então, chega um momento em que as várias observações se sobrepõem de repente e se conectam enquanto a pessoa está envolvida num projecto. Eu continuo a desenvolver e manter essas relações na minha cabeça, sabendo que, mais cedo ou mais tarde, elas se ordenarão de forma certa e no momento certo.*¹²⁴

E, por isso, é em grande parte influenciado pela arquitectura que descobre todos os dias, questionando os raciocínios que orientam a distribuição natural dos espaços nos quais se sente confortável. Estas experiências influenciam o seu trabalho de forma directa e significativa. Os edifícios históricos e as tradições de construção da Índia fazem parte de uma memória colectiva inconsciente que, sem dúvida, o condiciona, assim como a toda a sua abordagem. *Acredito na importância de tirar partido da diversidade e da riqueza da cultura arquitectónica, e não limitá-la a um único ponto de referência. Temos a sorte de sermos hábeis para cruzar vários pontos de referência e, em seguida, sobrepô-los e “fertilizá-los” de forma não ordenada. Uma pessoa descobre a sua própria expressividade e identidade dentro do seu próprio quadro de referência. Eu também devo olhar para mim mesmo nesta paisagem, como um participante entre tudo o resto.*¹²⁵

Lina Bo Bardi assume um papel idêntico ao de Bijoy Jain. Um dos seus maiores legados para a arquitectura foi o seu olhar antropológico. *Quando no final de 1946 o Almirante Jaceguay aportou no Rio de Janeiro, um casal de italianos desembarcou com algo além de quadros (o que, vindo de um crítico de arte e galeirista, já não era pouco) em suas bagagens. Para o homem, a ideia de oferecer cultivo aos imigrantes italianos da América do Sul não era nova, mas acalentada desde a década de 1930. Sua mulher trazia certamente o desejo de fazer arquitetura moderna num país novo, sem vícios e sem ruínas.*¹²⁶

Ao chegar ao Brasil, Lina encontrou um país com uma cultura em formação, cheio de possibilidades para trabalhar, encantando-se, particularmente, pela arte regional nordestina, que muito

¹²⁴ Bijoy Jain, *Interview with Bijoy Jain in Studio Mumbai - Inspiration and Process in Architecture*, Moleskine, Donguan, 2013, pp.19, 20.

¹²⁵ *Idem*, pp.21,22.

¹²⁶ Silvana Rubino, *A escrita de uma arquitetura in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac & Naify Edições / Instituto Lina e P. M. Bardi, São Paulo, 2009, p.19.



Lina Bo e seu marido Pietro Maria Bardi na Casa de Vidro, Murumbi, São Paulo, s/d

a influenciou. No nordeste brasileiro, a arquitecta interessou-se pela cultura popular, observando como o povo sertanejo, que vivia em condições de extrema pobreza, era capaz de criar soluções inventivas e transformar materiais que iriam para o lixo em objectos de uso quotidiano. Lina via nessa inteligência da cultura popular, nessa capacidade de reaproveitar materiais, uma base para a renovação da cultura moderna.¹²⁷

Neste contacto com a cultura do nordeste, Lina começa a coleccionar arte popular: bacias e canecas, utensílios de madeira, jarros, vasos, tigelas, colheres, colchas, roupas, bules, brinquedos, móveis e armas. Um amplo conjunto de objectos, artefactos do quotidiano que alcançam a beleza enquanto *coisas* “*que são como são*”, *simples*¹²⁸ através do cuidado com que são seleccionadas e organizadas, tornando-se autênticas obras de arte. A arte popular interessou-lhe profundamente. Era pobre mas *rica de fantasia, de invenções, uma premissa de um futuro livre, moderno, que possa, junto às conquistas da pátria científica mais avançada, guardar, no início de uma nova civilização, os valores de uma história cheia de dureza e poesia*.¹²⁹ Daí pensar a arquitectura numa aproximação entre a produção arquitectónica e a procura de uma identidade nacional; uma arquitectura que extraísse elementos essenciais da investigação da cultura popular. Lina defendia que a produção arquitectónica devia ser inseparável das raízes culturais de cada região e devia tornar-se numa busca pela aproximação entre arte e vida quotidiana. Por isso, lhe era tão relevante pensar no homem, na sociedade, nos modos de vida, na expressão do conhecimento popular e numa prática de valorização das múltiplas disciplinas com as quais a arquitectura dialoga, entre as quais, a antropologia, que se repercute nos seus escritos: *pensar a arquitetura dentro de um espectro mais amplo, onde a história e a antropologia, a diversidade cultural e os avanços tecnológicos tinham lugar, sem preferências apriorísticas e sem exclusões ou preconceitos*.¹³⁰ No texto *cultura e não cultura*, a arquitecta afirma essa importância da cultura popular como ferramenta para a prática arquitectónica: *Salvaguardar ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional, será a base da nova acção cultural, procurando, acima de tudo [...] não eliminar uma linguagem que é especializada*.¹³¹

A prática de Bijoy Jain encontra-se precisamente no cruzamento entre as imagens que fotografa e que narram a realidade de uma população que vive à margem e o modo como o Homem, dotado de poucos recursos inventa e reinventa o habitar – “a arte popular” de que fala Lina Bo Bardi. Apesar de ter em atenção o

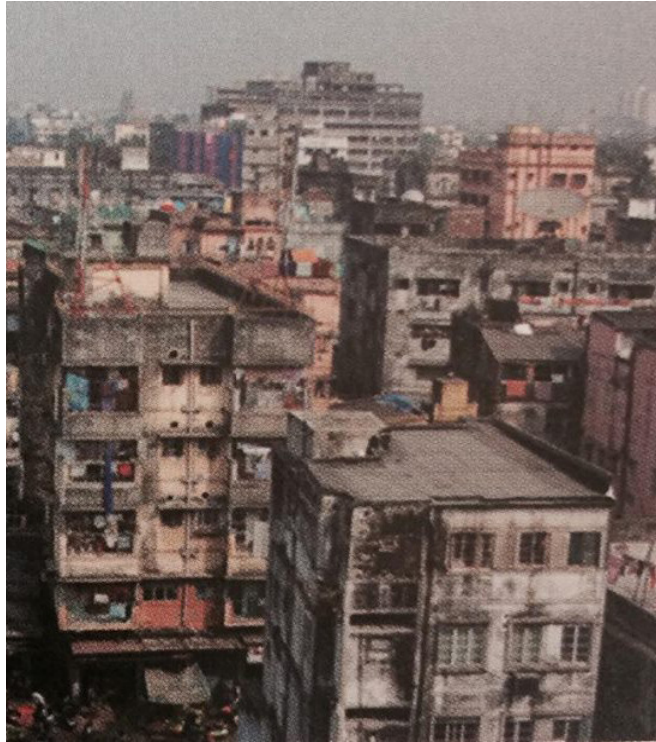
¹²⁷ *Matéria-prima: o lixo. [...] Cada objeto risca o limite do “nada, da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do “útil” e “necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição.* in Lina Bo Bardi, *Nordeste in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac & Naify Edições / Instituto Lina e P. M. Bardi, São Paulo, 2009, p.117.

¹²⁸ Lina Bo Bardi, *Terapia intensiva in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac & Naify Edições / Instituto Lina e P. M. Bardi, São Paulo, 2009, p.159.

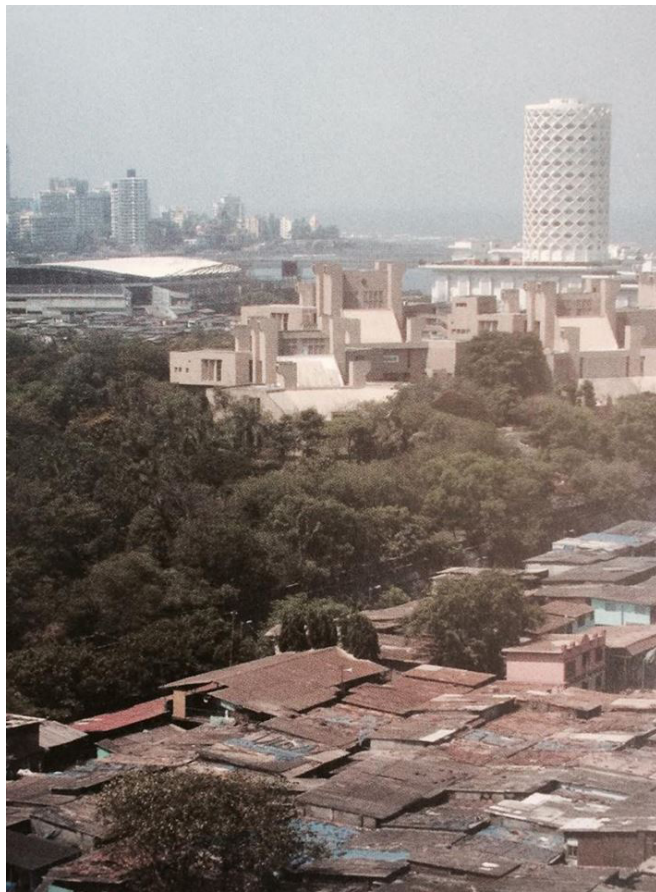
¹²⁹ Lina Bo Bardi, *A moradia nos bairros habitacionais em Roma in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac & Naify Edições / Instituto Lina e P. M. Bardi, São Paulo, 2009, pp.45,46.

¹³⁰ Marcelo Carvalho Ferraz, *Arquitetura conversável*, Azougue, Rio de Janeiro, 2011, p.30.

¹³¹ Lina Bo Bardi, *Cultura e não cultura in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac & Naify Edições / Instituto Lina e P. M. Bardi, São Paulo, 2009, p.89.



Kolkata



Mumbai roofscape

mundo em desenvolvimento, o *studio*, na figura de Bijoy Jain, continua a prestar atenção à rua e ao que nela ocorre, captando um sistema de valores diverso que envolve uma constante investigação da consciência das tradições vernaculares e dos actos espontâneos que surgem no espaço vital que é a rua. O Studio Mumbai é *uma prática comprometida com o uso de materiais e técnicas construtivas artesanais, uma certa manualidade dos processos e um discurso que atenta numa relação “emocional e de proximidade” com a natureza e com os lugares, procurando escapar à “normatividade imposta pela globalização”*¹³²

Uma vez que mais de cinquenta por cento da Índia é construída informalmente e que grande parte da paisagem é construída desta forma, *O meu interesse e curiosidade também está nesta paisagem informal porque existe uma resposta intuitiva e uma honestidade como resultado de economia e recursos limitados. Responderemos com precisão às condições que precisamos conhecer.*¹³³

Bijoy Jain percorreu o mundo, estudou e trabalhou nos Estados Unidos e na Europa antes de regressar às suas origens. Este processo foi-lhe essencial para encontrar a arquitectura que pratica. Fundou o Studio Mumbai como uma oficina. Uma comunidade de vários especialistas, descendentes de uma longa linhagem, que herdaram o ofício de várias gerações e o abraçaram como uma ocupação renovada, mantendo a habilidade tradicional de tempos longínquos e partilham, agora, o mesmo espaço de trabalho contribuindo para a construção de uma arquitectura que faz uso de práticas tradicionais, técnicas construtivas locais e procura combinar o uso de materiais com soluções que reivindiquem poucos recursos.

*Como uma cobra que larga a velha pele, ele procurará despir-se de sua “antiguidade” para incorporá-la ao patrimônio da sua cultura, numa continuidade histórica nunca esquecida. E sobre esta síntese, procurará construir a sua nova humanidade e achar novamente a sua poesia.*¹³⁴

¹³² Pedro Levi Bismarck, *Os paraísos artificiais de Studio Mumbai*, 2016 disponível em <http://www.revistapunkto.com/2016/01/os-paraisos-artificiais-de-studio.html>

¹³³ Bijoy Jain, *Interview with Bijoy Jain: Living and Working, Studio Mumbai in Studio Mumbai*: Praxis, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.19.

¹³⁴ Lina Bo Bardi, *A Lua in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac & Naify Edições / Instituto Lina e P. M. Bardi, São Paulo, 2009, p.107.



Studio Mumbai, Alibag, Índia

II

As fotografias que documentam as cidades informais da Índia influenciam Bijoy Jain e procuram propagar um sistema de valores e uma consciência material distinta da maior parte das práticas arquitectónicas do panorama contemporâneo. As fotografias das suas viagens - peças de arquitectura anónimas, sem autor – são espalhadas pelo atelier que fundou em Alibaug, para que todos se inteirem delas. O trabalho do Studio Mumbai assume essa necessidade narrativa de contar histórias.¹³⁵ O diálogo é fundamental enquanto contributo individual de cada elemento que ajuda a alimentar e dar forma a uma ideia. Formado por um grupo de arquitectos, artesãos, carpinteiros e pedreiros vindos de várias partes do país, o *studio* dá espaço a que cada um intervenha. *Nós contamos histórias, eles falam sobre a sua exposição, os seus antecedentes, as suas memórias, a sua história e eu discuto a minha e as minhas experiências. Falamos sobre projectos.*¹³⁶ A arquitectura serve como veículo de partilha da viagem pessoal de cada um através da expressão de pensamentos, ideias, e de como tudo isso se relaciona com o meio envolvente. *Para mim, a arquitectura é como trabalhar com símbolos, onde a ideia é poder; de certa forma, organizá-los para, de algum modo, contar uma história.*¹³⁷ Bijoy Jain assume a posição de facilitador; como o maestro de uma orquestra. *É fundamental para mim garantir que essas conexões ou sobreposições ocorram, e que existe uma comunicação fluida entre todas essas condições.*¹³⁸ O Studio Mumbai é o lugar onde se começam a sobrepor diferentes práticas, um lugar de pesquisa e desenvolvimento para a construção de uma arquitectura que se dedica à reinterpretção de uma tradição muito presente na Índia.

¹³⁵ *Creo, como acabo de explicar, que en gran medida el aprendizaje se basa en la narración de historias, es así como se establecen las relaciones entre pasado, presente y futuro. De lo contrario, éstos se convierten en islas, en fragmentos aislados.* in *Pasajes de un diálogo en curso – conversación entre Dr. Balkrishna V. Doshi y Bijoy Jain in Studio Mumbai: 2003-2011*, El Croquis, n.157, Madrid, 2011, p.10.

¹³⁶ Erwin Viray, Studio Mumbai, *Seeing and Knowing in Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.213.

¹³⁷ Bijoy Jain in Bijoy Jain, *O arquitecto maestro do Studio Mumbai*, 2015 disponível em <https://online.sapo.pt/387626>

¹³⁸ Bijoy Jain in Erwin Viray, *Interview with Bijoy Jain: Living and Working in Studio Mumbai in Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.9.

¹³⁹ Pedro Levi Bismarck, *Os paraísos artificiais de Studio Mumbai*, 2016 disponível em <http://www.revistapunkto.com/2016/01/os-paraísos-artificiais-de-studio.html>

¹⁴⁰ Bijoy Jain in Erwin Viray, *Interview with Bijoy Jain: Living and Working, Studio Mumbai in Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.23.

*Num panorama arquitectónico cada vez mais marcado pelo automatismo da pura tecno-logística e da experimentação formalista vazia prêt-à-porter, Bijoy Jain parece conceder, assim, aquela última réstia de dignidade e esperança que parece ter abandonado a disciplina.*¹³⁹

O arquitecto acredita que, num país como a Índia, com um desenvolvimento que não para de aumentar, a arquitectura não pode permanecer estática, deve predispor-se a uma evolução. E, por isso, o modo como se praticava há alguns anos, talvez não possa ser praticado exactamente da mesma forma hoje. É necessário fazer ajustes, entender a tradição como um saber legado, tirar dela o seu melhor e devolvê-la com algo de novo que acrescente. *Temos tradições que fazem parte da natureza da prática; A tradição não é de forma nostálgica ou física, mas as metodologias e os conhecimentos clássicos que estão a ser levados adiante. Para apoiar este movimento, é preciso pensar noutras formas de formar novas pontes.*¹⁴⁰ *Havia duas opções: ou continuar pelo caminho percorrido*



Le Corbusier, *The Chandigarh Legislative Assembly*, Índia, 1963



Hélène Binet, *Casa Palmyra*, Mumbai, Índia, 2007

por Le Corbusier em Chandigarh, com a sua monumentalidade escultórica e betão à vista ou regressar ao movimento moderno através da experiência adquirida por Bijoy Jain no atelier de Richard Meier.¹⁴¹ Depois da sua passagem pelos Estados Unidos, Bijoy Jain escolhe praticar uma arquitectura ligada à terra, à paisagem, que trabalhe com materiais locais, numa prática desenvolvida por artesãos, que sirva de abrigo ao Homem. O *studio* procura, assim, construir uma prática de arquitectura que simultaneamente procura integrar-se no mundo contemporâneo, tendo em conta o que se passa além fronteiras, mas, de igual forma, preserva uma tradição que se pretende identitária. Ambas as condições precisam coexistir e apoiar-se mutuamente – assim se criou aquilo a que Bijoy Jain denomina *praxis*.

“Praxis é o processo através do qual uma teoria, lição ou habilidade é decretada, praticada, incorporada ou realizada. Também se pode referir ao acto de empreender, aplicar, exercer, realizar ou praticar ideias.”

Tudo o que engloba a prática do arquitecto, seja tangível, ambígua ou teórica, está principalmente preocupada com a natureza do ser.

Esta compreensão ontológica em «Praxis» pode começar por expressar como o trabalho no Studio Mumbai é criado a partir de um processo interactivo, onde as ideias são exploradas através da produção de maquetes em grande escala, estudos materiais, croquis e desenhos para formar uma parte intrínseca do nosso pensamento e corpo.

Os projectos são desenvolvidos através de uma cuidadosa consideração do lugar e uma prática que se envolve intensamente num ambiente e cultura, o envolvimento físico e emocional das pessoas envolvidas; onde técnicas de construção e materiais se desenharam a partir de uma ingenuidade decorrente de recursos limitados.¹⁴²

Os projectos do estúdio são o resultado de um método de trabalho espontâneo, alimentado por conhecimento material e habilidade manual, sabedoria tradicional e cultura moderna: uma prática em que mão e mente actuam como iguais, fortalecendo-se e orientando-se mutuamente. Alibaug tornou-se um lugar onde se desenvolvem ideias e onde se começa a entender a formação e o raciocínio do mundo que rodeia todos aqueles que ali trabalham. Objectos e materiais proliferam no local de trabalho, desenhos cobrem paredes e maquetes são construídas à escala 1:1. É através

¹⁴¹ Emanuele Piccardo, *La teoria y practica de Studio Mumbai*, 2012, disponível em <http://www.domusweb.it/es/arquitectura/2012/10/24/la-teoria-y-practica-de-studio-mumbai.html>

¹⁴² Bijoy Jain, *Praxis in Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.7.

deste processo interactivo e em constante evolução que as ideias são exploradas, desenhadas e construídas. Trabalha-se através de uma metodologia evolutiva que se fixa numa vasta gama de documentação que os vários intervenientes do estúdio foram reunindo ao longo dos anos, um arquivo material que se acumulou de forma orgânica, constituído por objectos, peças de mobiliário, materiais construtivos e uma “biblioteca” cheia de imagens de lugares fotografados por toda a Índia.

Para um país tão rico e variado nas artes tradicionais como a Índia, tem havido uma relação anómala entre a maioria dos patronos modernos e os artesãos de construção tradicionais. Este saber que se prolonga ao longo dos séculos não é aproveitado porque se procuram técnicas contemporâneas. Isto leva a que os artesãos renunciem, muitas vezes, às suas habilidades. Ao adoptar essas práticas, Bijoy Jain, procura uma continuidade dessa tradição que é identificativa da Índia e que tem qualidade e, por isso, deve permanecer. Os artesãos, carpinteiros e pedreiros, têm, à semelhança do arquitecto, uma voz no projecto. O trabalho de cada um é constantemente discutido e debatido entre todos. É esta interacção que Lina Bo Bardi defendia, manifestando-se contra a falta de intrusão dos vários intervenientes do projecto, apelava a uma interacção entre as várias práticas. Só assim é possível atingir uma construção de qualidade. *O arquiteto que projeta um edificio não convive com o pedreiro, o carpinteiro ou o ferreiro. O desenhista de objetos domésticos, com o ceramista, o vidraceiro. O desenhista de móveis com o marceneiro. Cada um por conta própria. [...] o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe “ler” uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro [...]*¹⁴³ E continua, *A nossa é uma época coletiva. Ao trabalho do artesão-dono substitui-se o trabalho de equipe e os homens têm que estar preparados para esta colaboração. Sem distinção hierárquica entre projetistas e executantes. Somente assim poder-se-á voltar à felicidade de uma participação moral e uma obra. Uma participação coletiva, não mais individual [...]*¹⁴⁴

Naturalmente, não é um trabalho fácil: *Não, é uma rota não-linear e uma narrativa aberta. Mas também há dificuldades porque pode haver mal-entendidos nessas interpretações. Então, o que é fundamental e requer muita energia interna é permanecer atento à comunicação e ao compartilhamento. Acho que a parte mais crítica para o nosso estúdio ser bem sucedido é permanecer aberto ao compartilhamento.*¹⁴⁵

¹⁴³ Lina Bo Bardi, *Arte industrial in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac & Naify Edições / Instituto Lina e P. M. Bardi, São Paulo, 2009, p.109.

¹⁴⁴ *Idem*, p.110.

¹⁴⁵ Bijoy Jain, *Interview with Bijoy Jain – Living and Working, Studio Mumbai in Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.13.



Maquete da Casa Tara feita em bronze

Desenhos e maquetes servem, então, como mecanismos para permitir uma comunicação mais dinâmica e fluida. Os desenhos surgem como registos das discussões entre os vários intervenientes e da evolução do projecto. Todos desenharam, do arquitecto ao artesão. É esta troca de conhecimentos que possibilita a construção de formas com sentido. *O desenho é crucial, mas quando é suportado por um modelo torna-se táctil e permite atingir todos os sentidos: visão, tacto, audição... torna-se possível criar um espaço verdadeiramente tridimensional.*¹⁴⁶ O desenho, além do seu valor óbvio como ferramenta de pesquisa e projecto, deve permitir que os espaços sejam visualizados e experienciados. E, por isso, do desenho se constrói uma maquete, muitas vezes, à escala 1:1 para se ajustar proporções e detalhes e ter uma maior percepção do objecto idealizado. Este dualismo e complementaridade entre desenho e maquete é o método por excelência desta prática. Assim evoluiu, hoje, na era digital, uma prática arquitectónica que parece ir contra a ideia de progresso. Os desenhos de desenvolvimento do projecto, maquetes e imagens de referência são muito claros como método para perceber como os intervenientes do projecto mapearam e chegaram à experiência espacial que pretendem construir. Todos estes elementos constroem uma narrativa arquitectónica e material de cada uma das obras do estúdio.

Como afirma Fernando Távora, *projectar, planejar, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquitecto na criação de formas vazias de sentido, impostas por capricho da moda ou por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem...*¹⁴⁷

¹⁴⁶ Bijoy Jain in *Interview with Bijoy Jain, in Studio Mumbai - Inspiration and Process in Architecture*, Moleskine, Donguan, 2013, pp.22, 23.

¹⁴⁷ Fernando Távora, *Da organização do espaço*, 8ª edição, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2008, p.74.



Vista exterior da casa Tara, Kashid, Índia, 2005

IV

Casa Tara

Um refúgio em Bombaim

Localizado há mais de duas décadas no interior rural de Bombaim, o estúdio foi convidado a construir uma série de casas na região, que contribuíram para o aprofundamento da sua metodologia, na medida em que permitiu o desenvolvimento e depuração no que toca ao uso de materiais, técnicas e códigos locais.

Pedro Levi Bismarck afirma que *A Índia aparece, em cada uma destas casas, absolutamente idealizada, despida e desinvestida de todas as contradições e desigualdades sociais e económicas que afectam e produzem de forma tão perturbante o seu quotidiano e o seu território.*¹⁴⁸ No entanto, acreditamos que Bijoy Jain está interessado no habitar e no retomar de uma essencialidade da arquitectura visível na Índia caótica das suas fotografias. Os seus projectos consideram uma investigação constante das tradições vernaculares e das pequenas invenções do homem nómada que vive na grande cidade e interage com o espaço na procura de alguma dignidade.

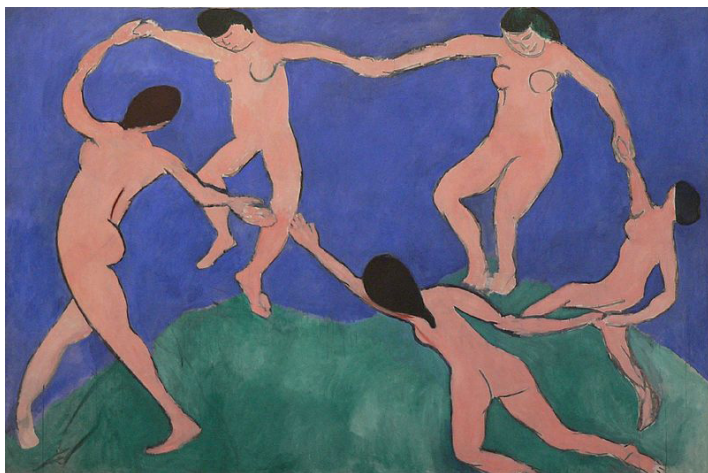
*O instinto primordial de protecção que inspirou as cabanas de palha e galhos, os abrigos em forma de cones, de cubos de blocos de pedra maciços, se encontra de novo hoje, através de uma evolução profunda, nas arquitecturas de casas que, embora adaptadas às severas leis de funcionalidade e essencialidade da arquitectura moderna, conservam sempre a “pureza” das formas espontâneas e primordiais das quais derivam: conservam ainda na pedra regular, na madeira trabalhada, aquele sentimento “puro”, “natural” na qual elas estão inseridas, radicadas à terra onde nasceram, fundidas à natureza, imersas naquela paisagem.*¹⁴⁹

Os projectos de Bijoy Jain são insuflados por estas formas primárias de abrigo, que conservam a relação franca com a terra e com a paisagem. É evidente uma grande atenção ao detalhe e uma ambição de atingir uma qualidade de construção elevada, trabalhando com recursos materiais disponíveis e artesãos locais. A arquitectura do Studio Mumbai mostra uma profunda preocupação com a relação entre o homem e a natureza, procurando criar espaços que a apaziguem.

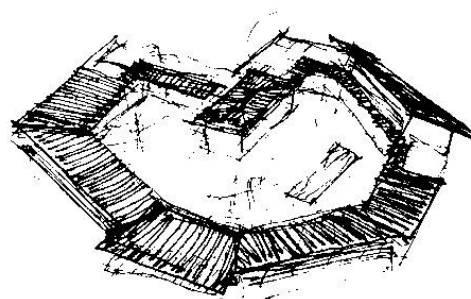
Projectada para ser vivida por várias gerações de uma mes-

¹⁴⁸ Pedro Levi Bismarck, *Os paraísos artificiais de Studio Mumbai*, 2016 disponível em <http://www.revistapunkto.com/2016/01/os-paraisos-artificiais-de-studio.html>

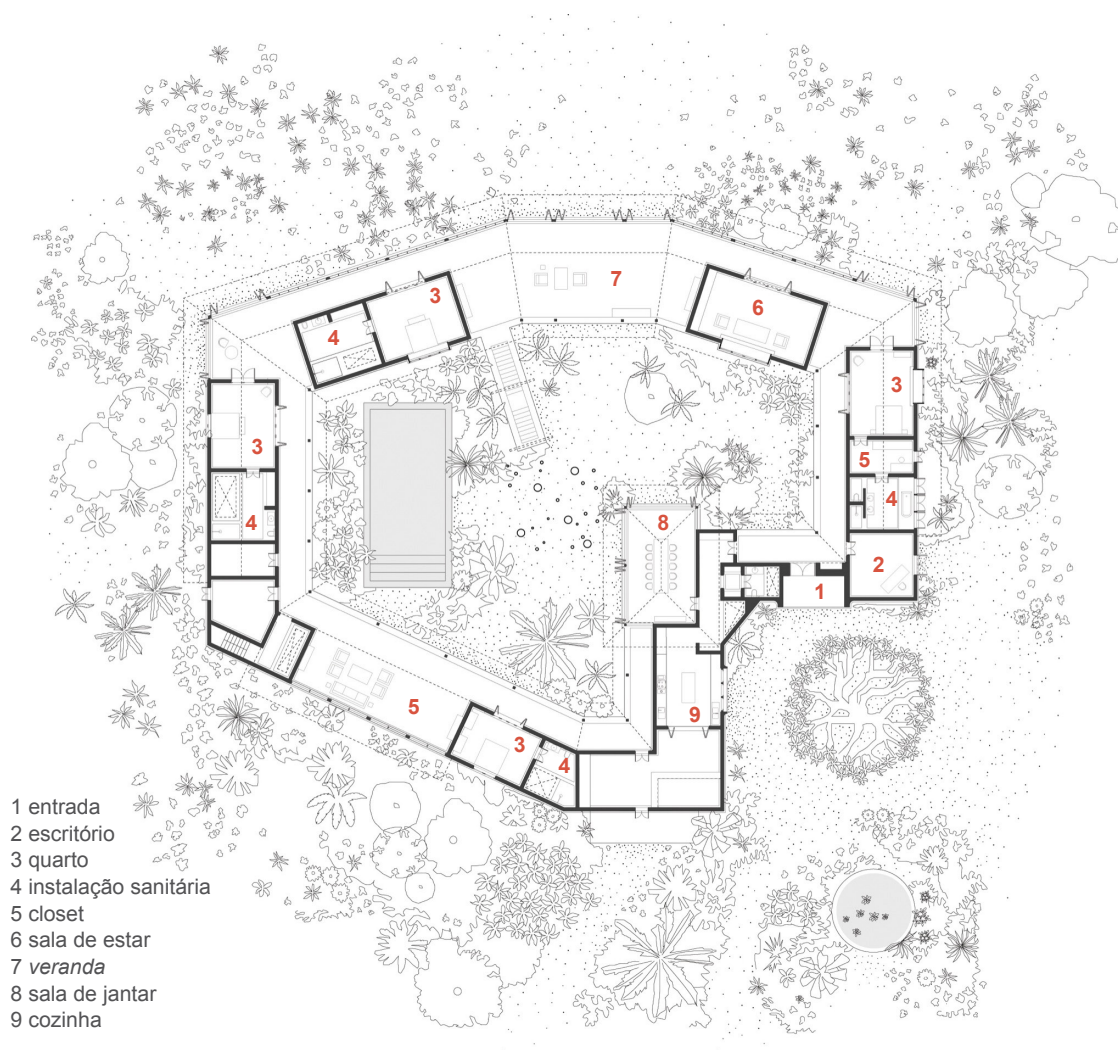
¹⁴⁹ Lina Bo Bardi, *Arquitectura e natureza in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac & Naify Edições / Instituto Lina e P. M. Bardi, São Paulo, 2009, p.48.



Henri Matisse, *La Danse*, 1909



Bijoy Jain, *Esquisso da casa Tara*



Planta da Casa Tara

ma família, a casa Tara explora diferentes níveis de intimidade. Rodeada por montanhas, florestas e as águas do Mar Árabe, a casa foi construída em torno de um jardim tropical repleto de samambaias, bambus e jasmims.

A sua composição sugere-nos o quadro de Henri Matisse *La Danse*, no qual cinco corpos dançam no espaço, formando uma circunferência ao centro. No caso da casa Tara, a figura ao centro não desenha exactamente a circunferência uma vez que o perímetro sinuoso da casa se adapta ao terreno, respeitando elementos pré-existentes como é o caso do canto que se forma a nordeste de modo a dar espaço a uma árvore já existente. Sendo um momento excepcional, este canto é aproveitado para fazer a entrada.

Como gesto primeiro, traça-se a cobertura que permite criar a sombra necessária para proteger a interioridade da casa das condições atmosféricas e adoptar um lugar seguro a partir do qual se orienta o seu entorno. [...] *quando iniciamos a construção das nossas residências, estendemos esse telhado, tal como um guarda-sol, que determina no solo um perímetro protegido do sol, e em seguida dispomos a casa na penumbra.*¹⁵⁰ Em Bombaim, o clima tropical e o calor intenso que se faz sentir requer que se pense numa forma de abrigar e proteger do calor. Esta casa pertence à mesma família de duas outras (a casa Utsav e a casa Copper II) compostas por vários volumes, unificados por um único telhado, em estrutura de madeira, que conforma ao centro um pátio/jardim. Como que construindo uma fortaleza, a casa guarda, ao centro, um lugar de reunião para o qual todos os espaços se abrem. *A necessidade de protecção que levou a erguer o coberto torna-se necessidade de privacidade: o intento já não é o de resguardar a integridade física mas o de satisfazer essa (nova) necessidade de conforto, é agora exigido que se reserve esse exterior em torno, que se designe como espaço próprio, que se goze a privacidade com outros usos que não o do recolhimento momentâneo, que não o da fuga perante o predador.*¹⁵¹ *Em todos os grupos humanos conhecidos, o habitat corresponde a uma tripla necessidade: a de criar um meio tecnicamente eficaz, a de assegurar um enquadramento ao sistema social, e a de ordenar, a partir de um ponto, o universo circundante.*¹⁵²

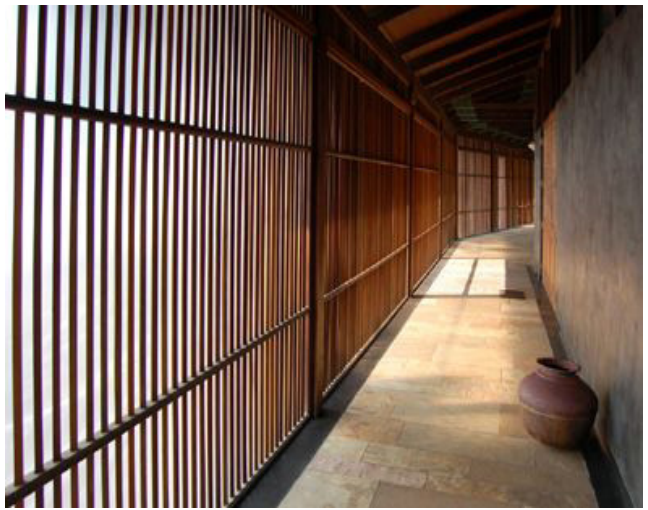
A partir do momento em que o homem define a construção de um perímetro e domina o seu centro, enquanto fragmento domesticado do território selvagem, garante as suas necessidades elementares de sobrevivência e o domínio deste espaço central passa a ser o de lugar de encontro, convívio e reunião. *Na base do conforto moral e físico do homem encontra-se a percepção puramente animal do perímetro de segurança, do refúgio fechado [...]*¹⁵³ Este

¹⁵⁰ Junichiro Tanizaki, *Elogio da Sombra* [1933], *Relógio d'Água*, Lisboa, 2016, p.32.

¹⁵¹ João Gaspar, *O que faz uma casa? Notas sobre a arte de habitar*, FAUP, Porto, 2013, Dissertação de Mestrado Integrado, p.23

¹⁵² André Leroi-Gourhan, *O gesto e a palavra/2-Memória e ritmos*, Edições 70, Lisboa, 1965, p.131.

¹⁵³ *Idem*, p.122.



Hélène Binet, *Verandas*, casa Tara, Kashid, Índia, 2005

centro está, agora, protegido pela casa que o envolve das ameaças exteriores e torna-se num lugar íntimo que apenas os habitantes podem usufruir. Este centro é agora interioridade. É neste sentido que se percebe em Bijoy Jain o interesse pelo regresso à origem da arquitectura, através de um gesto simples de domesticação do espaço, que se vai apurando através do desenho.

Tecendo itinerários entre os vários espaços da casa, surge um percurso em pedra que começa no umbral de entrada e se move do interior para o exterior, como uma rua, conectando os vários volumes que Bijoy Jain denomina como *veranda*¹⁵⁴. Na sua configuração, em planta, o sucessivo alargamento e estreitamento das sequências espaciais da *veranda* sugere espaços de percurso e espaços de estar, comunitários que, não sendo programados especificamente para um fim, estão abertos às distintas circunstâncias e usos que os habitantes lhes pretenderem dar. A atmosfera desses espaços de transição recorda a tenda em rede de mosquiteiro das fotografias de Bijoy Jain, agora, repensada e projectada utilizando outros materiais mas com a mesma finalidade: simultaneamente esconder e abrigar, e expôr e ser parte da paisagem envolvente. Para isso, o arquitecto joga com uma série de paredes opacas que resguardam quartos e salas, que se querem mais íntimos, e painéis de lâminas de madeira que abrem espaços de transição e salas para o exterior e os põem em contacto directo com a paisagem, ainda que através de um dispositivo que funciona como filtro.

A luz penetra o espaço interior através desta “capa protectora”, formando padrões de luz e sombra nas superfícies internas da casa construída inteiramente com materiais de origem local. As janelas são praticamente desnecessárias no clima da Índia, por isso, os edifícios do Studio Mumbai são geralmente delimitados por painéis de madeira que permitem a passagem de ar e, à semelhança dos Shōji¹⁵⁵ japoneses, dão origem a uma variedade de relações entre o interior e o exterior. A madeira surge, nesta casa, como material unificador. É utilizado na estrutura do tecto, nos pilares, portas e janelas, trabalhada por artesãos que dispõem de um saber, passado de geração em geração.

Os espaços comuns da casa concentram-se junto à entrada enquanto que os quartos e salas/*verandas* se dispõem de forma flexível ao longo do perímetro da casa e são abertos às diferentes circunstâncias dos seus ocupantes. Permite que, em certas alturas, se altere o programa da casa e o uso de cada compartimento, à excepção da cozinha. Quando regressou à Índia, Bijoy Jain apercebeu-se da ideia de *incompleto no completo*, que coloca o projecto perante o conceito de flexibilidade. Uma das questões que sempre o seduziu

¹⁵⁴ Espaço coberto, nem interior nem exterior ao longo da parede de uma casa.

¹⁵⁵ Na arquitetura tradicional japonesa, os *shōji* são painéis ou portas de correr de madeira, preenchidos com papel translúcido – *washi* – que fazem a transição entre interior e exterior e permitem entrar a luz, sem que o interior seja exposto.



Corte transversal pelo poço, casa Tara, Kashid, Índia, 2005



Vista interior do poço, casa Tara, Kashid, Índia, 2005

na arquitectura tradicional indiana foi a sua capacidade de absorver e incorporar as mudanças que o tempo e as necessidades humanas exigem e que o arquitecto enquanto criador deve, hoje, antecipar.¹⁵⁶ Na Índia, nunca se pensa o tempo como algo estático, por isso, nenhum projecto está completo, encontra-se em permanente processo.

Ao centro, invisível não fosse a existência de alguns óculos de vidro espalhados pelo exuberante jardim interior, há um depósito subterrâneo de dimensões consideráveis - descrito pelo arquitecto como uma sala subterrânea secreta - um refúgio para o sol quente da Índia, que penetra neste espaço através das aberturas circulares. A luz diminui à medida que se desce as escadas, acessíveis através do pátio central, aumentando a sensação de estar no subsolo. Bijoy Jain desenha um corte deste poço que é simultaneamente evocativo e descritivo. A terra, negra e impenetrável, cobre dois terços do desenho; do negro emergem os cortes das geometrias exactas da 'caverna' - a escada e a nova laje que é, agora, chão do jardim. A sombra mostra o intento deste espaço se assemelhar a uma caverna, trazendo à memória as construções indianas tradicionais, escavadas na pedra. Do solo, emerge uma vegetação exuberante, tropical e, em linhas finas, surge a casa. Este desenho evidencia a procura de duas formas de abrigo em contacto com a natureza: uma à superfície, feita pela mão do homem com o intuito de dar habitabilidade a um espaço que se pretende casa, e uma outra, neste caso feita também por mão humana, mas que se pretende mais ligada à terra, à natureza, que remete para um abrigo primitivo.

À semelhança das Termas de Peter Zumthor, esta câmara procura, uma experiência de proximidade com a natureza onde a água surge como força motriz para desencadear uma série de sensações. É uma referência a um poço existente, reformulado graças ao trabalho e conhecimento tradicional de alguns trabalhadores do Studio Mumbai, atestado por fotografias que mostram a incisão laboriosa e lenta no terreno. Do poço profundo onde surgirá a piscina desta sala secreta, surge uma corrente humana que retira com cestos a terra para se fazer o desaterro necessário para a futura construção. Todo o processo é inteiramente realizado pela mão humana e o processo documentado fotograficamente. Durante a obra, surgem desenhos e conversas acerca da construção deste elemento, alterando e decidindo soluções para determinados problemas que vão surgindo, porque o projecto faz-se também no local. O constante diálogo entre todos os elementos do estúdio ajuda a uma definição da proposta a qualquer momento da construção.

A Índia tem uma longa tradição deste tipo de arquitectura negativa, escavada, de espaços conquistados à rocha e à terra

¹⁵⁶ *Por un lado tenemos las condiciones que nos son dadas hoy, pero ¿qué ocurre con el programa? ¿Y qué ocurre con lo que ni siquiera podemos anticipar o pensar? ¿Qué le pasará al edificio? ¿Cómo mutará, cómo absorberá los cambios cuando los niños crezcan, cuando las familias crezcan? ¿Dónde reside la potencialidad que ello conlleva? Si queda cerrado estará muerto, porque hará implosión sobre sí mismo.* in Bijoy Jain, *Lo incompleto en lo completo in Studio Mumbai: 2003-2011*, El Croquis, n.157, Madrid, 2011, p.12.



Percurso até ao interior do poço, casa Tara, Kashid, Índia, 2005

como o templo de Kailash do século VIII, que aparece, nas imagens seleccionadas por Bijoy Jain para a construção do seu museu imaginário. Usando um dos recursos mais preciosos da Índia, o artesanato qualificado e as técnicas tradicionais, adaptadas agora para um propósito mais contemporâneo, Bijoy Jain desafia a tradição ensaiando casas que cumpram o objectivo de habitar, de abrigar o homem e dar-lhe a possibilidade de um contacto franco com a natureza. O desenvolvimento do projecto resulta sempre da colaboração entre o arquiteto e os artesãos, reinterpretando a tradição e mostrando, principalmente através dos materiais, um saber aprendido do passado que segue as suas lições no presente sem cair em imitações mas valendo-se dele para construir uma linguagem contemporânea.

*A tradição é um desafio à inovação [...] Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagens, transformação.*¹⁵⁷ A frase é de Álvaro Siza mas podia perfeitamente aplicar-se a Bijoy Jain. Movendo-se entre tradições da sua cultura, transforma o que conhece para imprimir um olhar renovado. O Studio Mumbai demonstra um retorno ao ofício numa procura de reflectir sobre o refúgio, sobre a casa. O modo como os indianos, com tão poucos recursos, conseguem transformar a sua circunstância para habitar a cidade, leva Bijoy Jain a repensar o sentido da tradição e do habitar usando matéria-prima local para dar um abrigo digno ao homem contemporâneo. Numa entrevista à Revista Domus, o arquitecto afirma que o acto criativo se baseia em imitar a vida e o ser humano da forma mais próxima possível.¹⁵⁸ *Uma boa arquitectura deve hospedar o homem, deixá-lo presenciar e habitar [...].*¹⁵⁹

¹⁵⁷ Álvaro Siza, *Oito Pontos in Álvaro Siza, 01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.28

¹⁵⁸ The whole basis of making things is to mimic life and the human self as closely as we can. Bijoy Jain in Interview with Bijoy Jain, 2017 disponível em https://www.domusweb.it/en/interviews/2017/07/13/interview_with_bijoy_jain.html

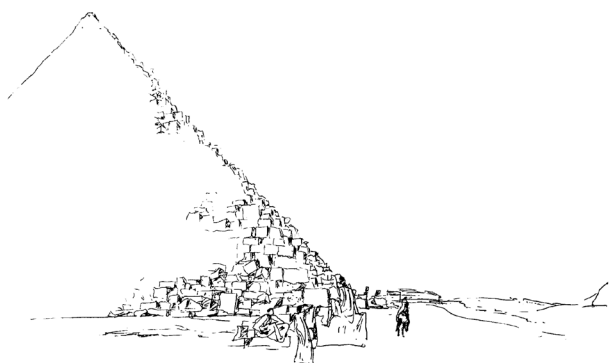
¹⁵⁹ Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.33

Álvaro Siza
o desenhar de um método

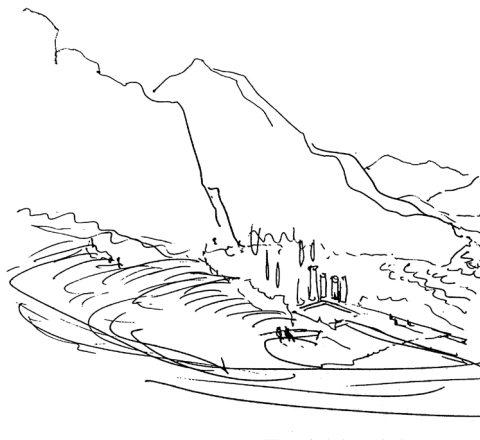


‘Museu imaginário de Álvaro Siza’

(fragmentos seleccionados pelo arquitecto para a exposição *Common Ground* da autoria de Valerio Olgiati para *La Biennale di Venezia*, 2012)

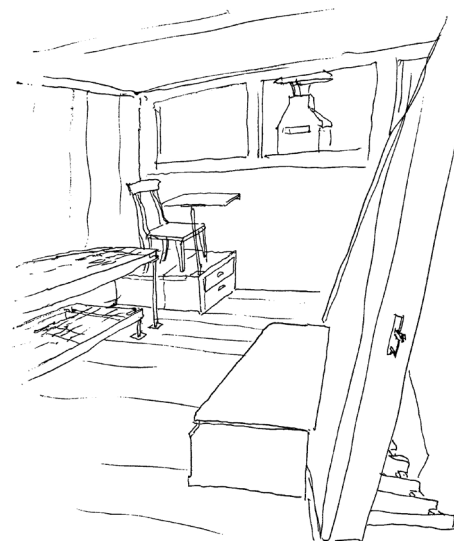
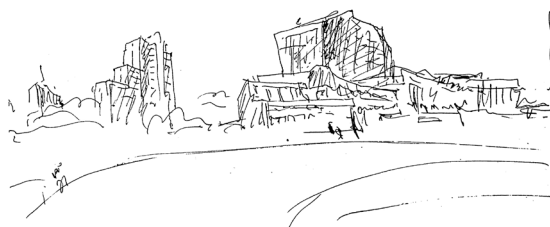
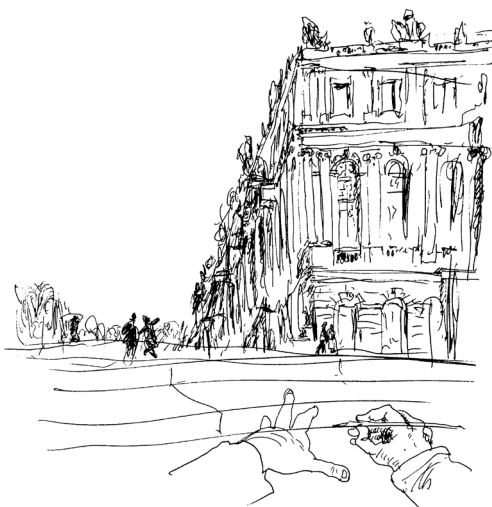


Giza
1984



Goa
1985

De cima para baixo, da esquerda para a direita:
Gizé, caderno 185, Setembro 1984
Delfos, caderno sem número, sem data
Vaticano, caderno 66, Setembro 1980
Veneza, S. Marcos, caderno 373, Julho 1994
Goa, caderno 216, Dezembro 1985



De cima para baixo, da esquerda para a direita:
Machu Picchu, caderno 399, Junho 1995
Rio de Janeiro, Jardim Botânico, caderno 118, Agosto 1982
Versailles, caderno 265, Janeiro 1988
Berlim, Biblioteca Nacional de Scharoun, caderno 187, Julho 1983
Vevey, quarto de Le Corbusier, caderno 96, Novembro 1981

Quarto de Le Corbusier, 1981



Norbert Aujoulat, *A gruta de Lascaux*, Vézère, França

I

Muito antes da linguagem escrita ser inventada já o Homem se expressava por intermédio de pinturas e gravuras de animais que *pu-sera estaticamente a correr*¹⁶⁰ nas paredes rochosas das cavernas.

Em Setembro de 1940, quatro jovens descobriram, entre brincadeiras, a caverna de Lascaux¹⁶¹ que Georges Bataille, encaadeado pelo esplendor das pinturas, celebrou mais tarde, atribuindo-lhe um valor de começo.¹⁶² Para Bataille a humanidade torna-se humana quando surge a arte capaz de comunicar estados de consciência e Lascaux é o símbolo da passagem do animal ao homem; *antes de Lascaux nunca alcançámos o reflexo desta vida interior que tem na arte – e só na arte – a sua via de comunicação [...]*.¹⁶³ A mão tem, aqui, pela primeira vez, a intenção de expressar ideias, começando a cravar na natureza um objecto aguçado que se vai girando e, lentamente, vai dando forma a representações de animais que ilustram cenas de caça, rituais, o quotidiano e expressam através de uma linguagem visual conceitos, símbolos e crenças. Desde a pré-história, o desenho vem sendo um meio de manifestação para o Homem transmitir uma ideia, uma mensagem, comunicar.

A mão enquanto instrumento primordial assume um papel crucial na evolução da(s) destreza(s) e da inteligência do Homem. Através dela, ele entra em contacto com o rigor do pensamento. O labor criador de um artista necessita tanto da cabeça como da mão. A cabeça que gera as ideias e a mão que materializa essas ideias, que as constrói e, por vezes gera também ideias, uma vez que não é *a dócil serva do espírito, ela busca, ela inventa-se, ela percorre todas as aventuras, ela tenta a sua sorte*.¹⁶⁴ *A mão é ação: apreende, cria, e por vezes dir-se-ia mesmo que pensa. Em repouso, não é um instrumento sem alma, abandonado sobre a mesa ou pendendo ao longo do corpo: o hábito, o instinto e a vontade de ação meditam nela, não sendo necessário grande esforço para adivinhar o gesto que irá fazer*.¹⁶⁵

O artista acaba por retomar a experiência primitiva no sentido em que, para ele, o mundo é novo e desfruta-o com os sentidos mais apurados, retendo o sentimento mágico do desconhecido e a frescura e rigor da mão.

Enquanto nós recebemos o contacto passivamente, ele procura-o, testa-o. Contentamo-nos com um saber milenar; um conhecimento automático e talvez já embotado, escondido em nós. Ele leva-o para o ar livre, renova-o – parte da origem. Não acontece o mesmo com a criança? [...] O ar-

¹⁶⁰ Georges Bataille, *O nascimento da arte*, trad. Aníbal Fernandes, Sistema Solar, Lisboa, 2015, p.5.

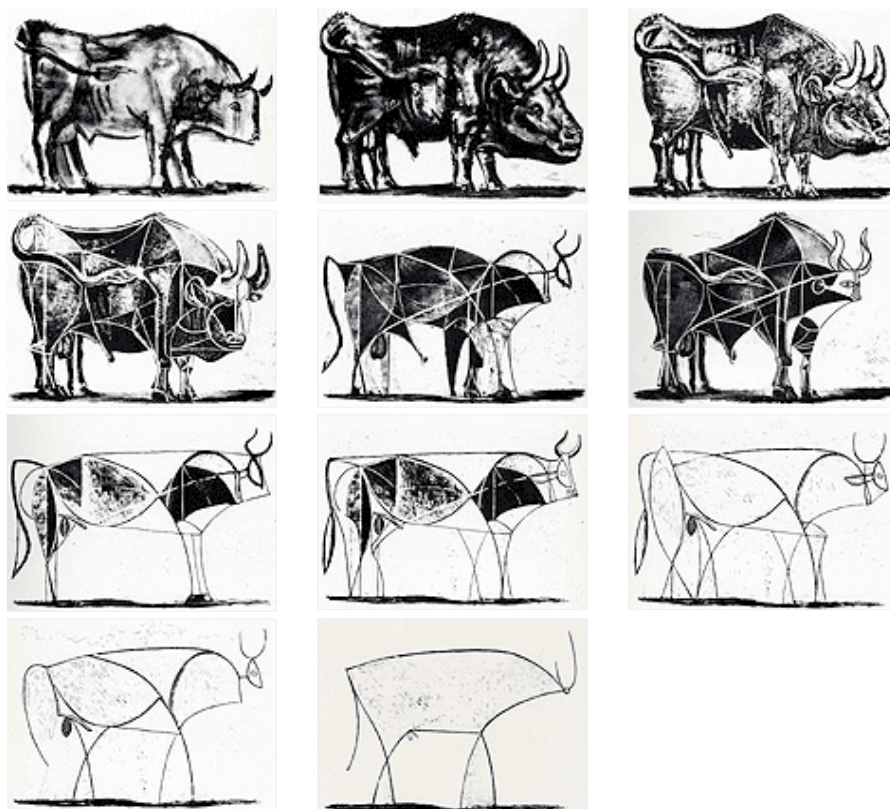
¹⁶¹ A caverna de Lascaux, situada no vale de Vézère, a dois quilómetros da pequena cidade francesa de Montignac, é considerada por Georges Bataille como a mais rica das cavernas pré-históricas com pinturas e o primeiro sinal sensível que nos chegou do homem e da arte.

¹⁶² Michel Lorblanchet, *Origens da Arte. A arte começa na gruta de Lascaux?* disponível em <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=OrigensDaArte>

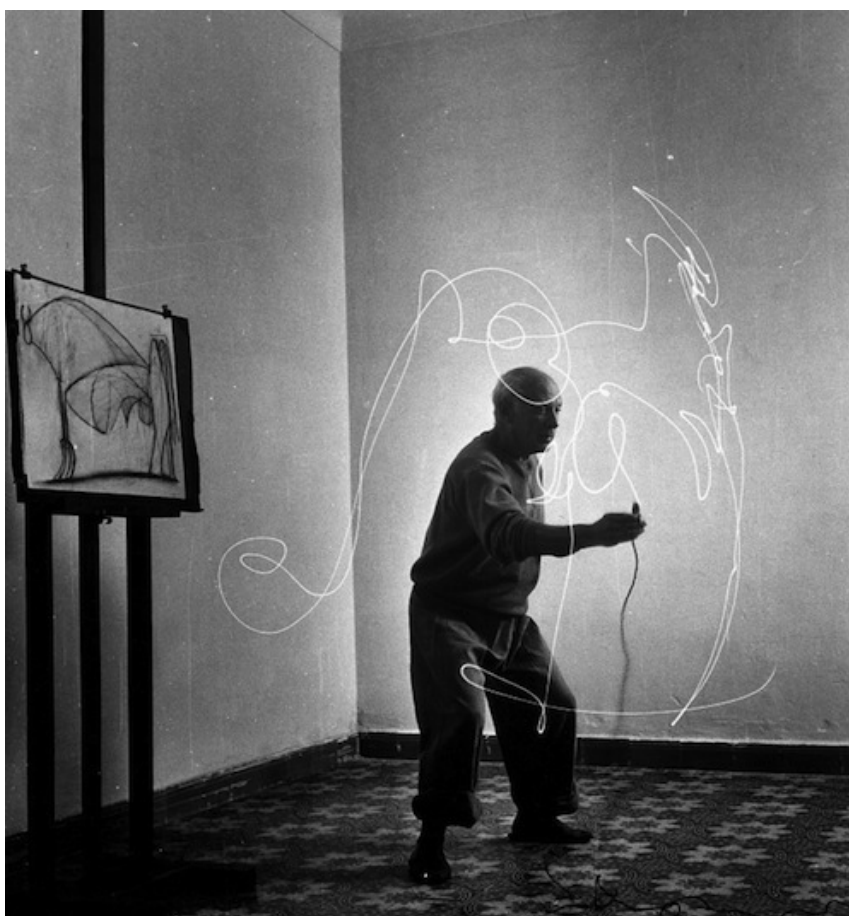
¹⁶³ Georges Bataille, *O nascimento da arte*, trad. Aníbal Fernandes, Sistema Solar, Lisboa, 2015, p.17.

¹⁶⁴ Henri Focillon, *Elogio da mão* in Henri Focillon, *A vida das formas*, trad. Ruy Oliveira, Edições 70, Lisboa, 2016, p.115.

¹⁶⁵ *Idem*, pp.99,100.



Pablo Picasso, *Bull*, 1945



Gjon Mili, *Pablo Picasso 'draws with light'*, 1949

*tista prolonga o privilégio da curiosidade da infância bem para lá dos limites dessa idade. [...] e é com a linguagem do tato que compõe a linguagem vista [...]*¹⁶⁶

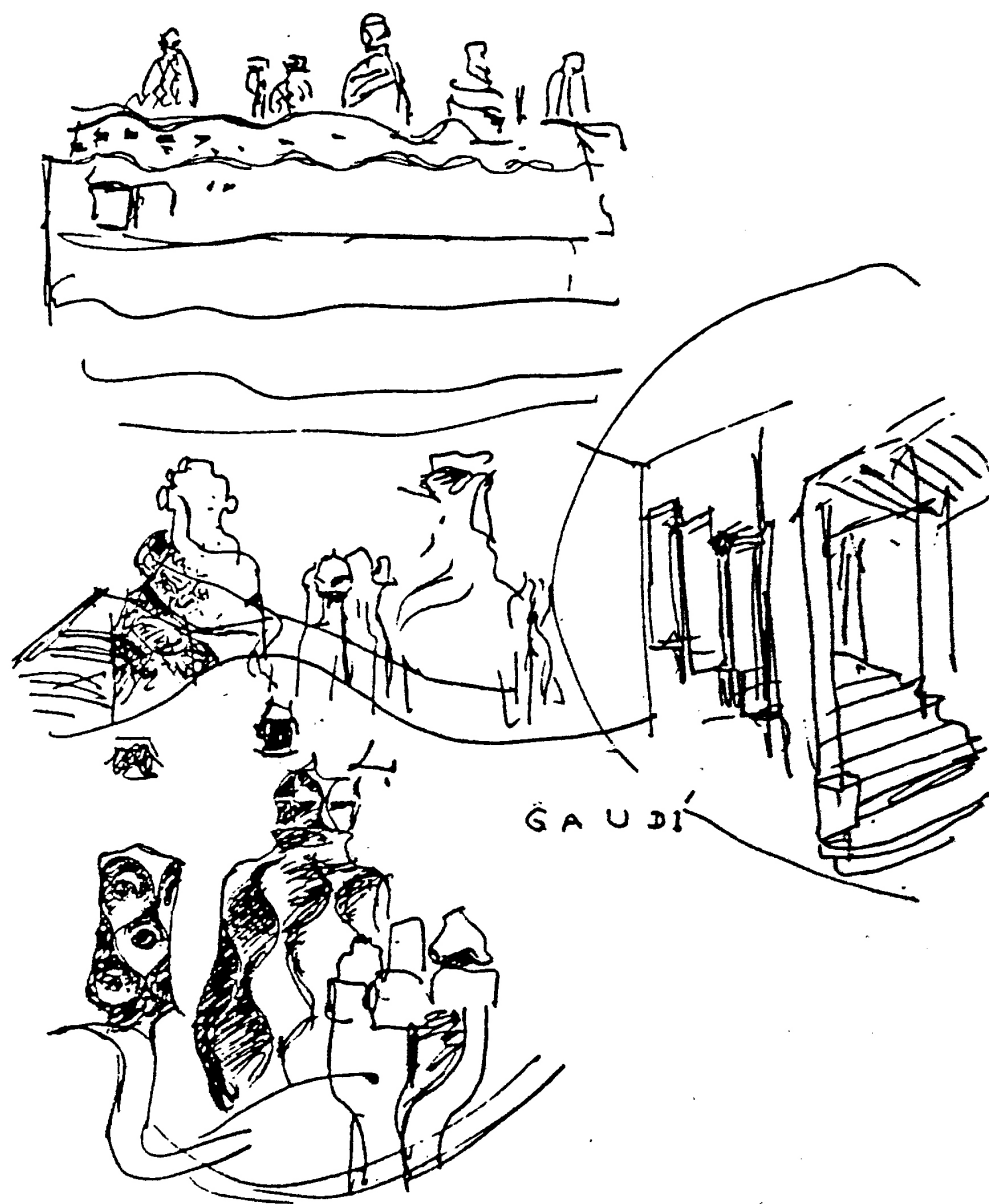
Numa sequência de litografias, ao simplificar as imagens de um touro, Picasso conseguiu alcançar a representação ideal do animal com os mesmos traços mínimos e essenciais como podemos observar em Lascaux. Para começar, desenha um touro de forma realista que lança as bases para a evolução que se avizinha. Através do desenvolvimento progressivo de cada desenho, reduz o touro a um simples esboço que capta a essência absoluta do animal numa imagem tão concisa quanto possível.

Picasso descobre a arte primitiva numa visita ao Museu da Etnografia, em Paris, na companhia de Derain e Matisse. Mais tarde, após percorrer as grutas de Altamira, maravilhado com as pinturas rupestres que teve a possibilidade de contemplar, proferiu *depois de Altamira tudo é decadência*, atribuindo ao Homem pré-histórico uma originalidade e essencialismo ímpar que procura transportar para a sua obra.¹⁶⁷

Desde cedo, Picasso dominou a linguagem pictórica com minúcia e exactidão e, a certa altura, sente que a espontaneidade, a intuição, a descoberta inusitada de soluções novas tinham sido eliminadas quase inteiramente do trabalho do artista. Decide romper com as regras académicas, defrontando-se com a liberdade sem limites. Sem o apoio das regras académicas, pintar voltou a ser um “não saber”, uma viagem para o desconhecido. No entanto, foi-lhe essencial saber e dominar a técnica para mais tarde se libertar dela e recuperar a espontaneidade, que já não é a mesma da criança fruto da sua inexperiência, mas uma espontaneidade que lhe permite ter um novo relacionamento com o mundo e voltar a inventar.

¹⁶⁶ Henri Focillon, *Elogio da mão* in Henri Focillon, *A vida das formas*, trad. Ruy Oliveira, Edições 70, Lisboa, 2016, p.106.

¹⁶⁷ Paulo Pereira, *Picasso e Altamira* disponível em <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Slide=172&Filtro=172&Menu2=OrigensDaArte>



Álvaro Siza, *Gaudí*, Barcelona, 1952

II

Álvaro Siza, à semelhança de Picasso, passou por um processo de depuração no que toca ao desenho, que se assume como principal instrumento de trabalho. Precisou primeiro de aprender todas as regras para mais tarde assumir uma linguagem própria. O primeiro contacto com o desenho, ainda em criança, foi impulsionado pelo tio Joaquim que, embora nada soubesse da arte de desenhar, o encorajava a riscar sobre a folha em branco e o premiava com novos instrumentos para trabalhar. Foi, também, enchendo as estantes de casa com livros de pintura e escultura com a clara intenção de proporcionar ao sobrinho a possibilidade de se instruir no mundo das artes. Siza ganhou um intenso desejo de estudar Escultura. Encantava-o a possibilidade de trabalhar as formas, manipulando materiais vários.

Findam-se os anos 40 e desponta a década de 50. *O jovem Álvaro, magro, com óculos de aros grossos, os olhos a explodir de curiosidade, acompanha os pais em mais uma viagem por Espanha.*¹⁶⁸ Era já costume a família partir, chegadas as férias, com destino a Espanha, percorrendo a Catalunha, a Andaluzia, a Estremadura, a Cantábria e as Astúrias. A chegada a Barcelona e o contacto com a força plástica das formas onduladas da casa Milá bem como o medo sentido no primeiro dia perante a escuridão da poderosa silhueta da Sagrada Família surgem-lhe como uma espécie de revelação. *Pouco me interessava a arquitectura; mas aquela parecia escultura, ou pintura, ou assim era.*¹⁶⁹ Até àquele momento, vivera indiferente à arquitectura. Ali, fica impressionado. Aquelas formas e volumes, feitos de elementos banais, com portas, rodapés e puxadores deixaram-no deslumbrado com o facto de uma coisa à partida tão aborrecida poder projectar toda aquela força criativa. *Tive o primeiro pressentimento de que talvez a arquitectura me interessasse mais do que qualquer outra coisa; de que estava ao meu alcance; bastava pôr a dançar janelas, portas, rodapés, ferragens, lambrins em cerâmica ou pedra, caleiras, goiteiras.*¹⁷⁰

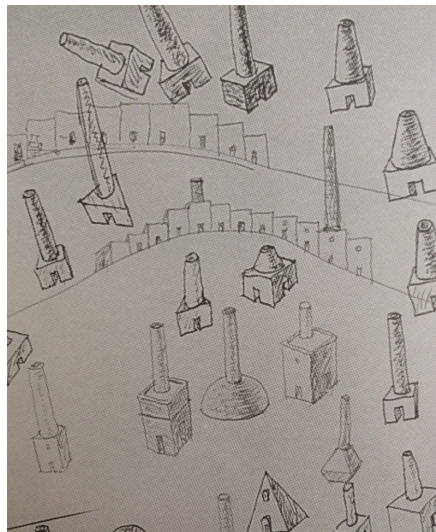
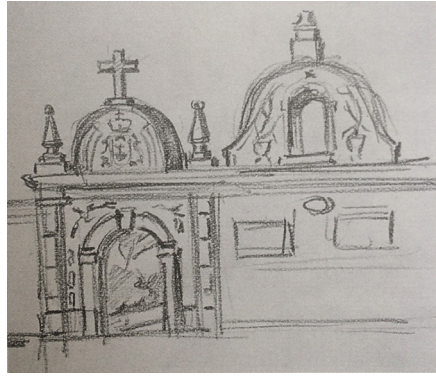
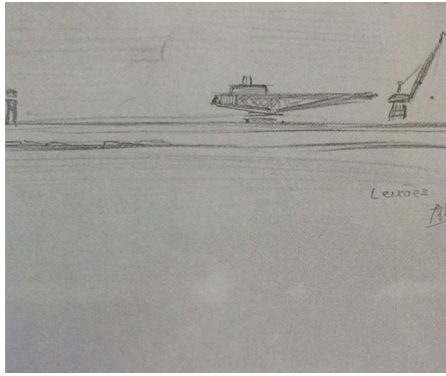
A força e o arrojo das formas de Gaudí fizeram-no ter consciência que talvez a arquitectura fosse uma alternativa para a sua formação, já que o desejo de se tornar escultor não era apoiado pelo pai.

Em 1949, quando decide iniciar os estudos na Escola Superior de Belas-Artes do Porto apercebeu-se que os retratos e cavalos até então feitos sobre o olhar encantado do tio não lhe haviam pro-

¹⁶⁸ Valdemar Cruz, *Retratos de Siza*, Campo das letras, Porto, 2005, p.13.

¹⁶⁹ Álvaro Siza, *Barcelona in Álvaro Siza, 01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.32

¹⁷⁰ *Idem, Ibidem.*



De cima para baixo, da esquerda para a direita:

Barra de Leixões, Leixões, 1949

Esquisso, 1949

Estudos, 1952

Óleo sobre tela grossa, 1952

Menina em Caxinas, 1972.

*Villa d'Este. apontamento
a esferográfica, 1982*

porcionado o domínio da técnica do carvão. A admissão ao curso de Arquitectura, então integrado na Escola de Belas-Artes passava por uma prova de desenho de estátua e a aprendizagem desta técnica era necessária. É aqui que o contacto com Isolino Vaz¹⁷¹ nesse mesmo ano, lhe traz uma nova esperança, quando a dificuldade de dominar esta técnica já o tinha desmoralizado. Ingressa então num período de aprendizagem e vive uma experiência de libertação que, para além de lhe trazer confiança, dota-o de uma maior capacidade de expressão artística.

*Éramos quatro e passávamos as manhãs entre Deuses e Imperadores de brancura imaculada. A janela da sala abria sobre o Rio Douro. O sol, o verde dos campos, e um ou outro solar semi-arruinado entravam por ali dentro, enquanto o Isolino Vaz nos ensinava coisas inesperadas: como fixar o papel na prancheta, como apagar traços errados com miolo de pão, como abrir um branco cristalino, como semi-cerrar os olhos ou apreender, braço estendido, as proporções exactas.*¹⁷²

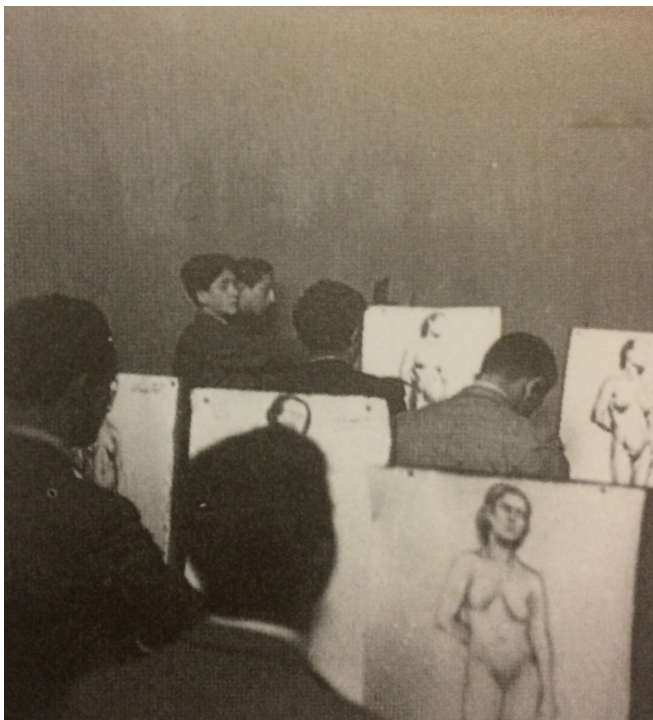
No verão desse mesmo ano, Siza apanha a Escola do Porto num momento de renovação. Carlos Ramos assume a liderança da Escola e dá início a uma mudança de estratégia pedagógica ainda que, no início, o método de ensino era *ainda pouco claro na sua orientação*.¹⁷³ *O posicionamento pedagógico de Carlos Ramos assumia então “a variação estilística e a fragilidade ideológica, a postura aberta, empírica e pragmática, a recusa de modelos ideológicos e apriorísticos, a afirmação do método de projectação como conceito central e legitimante da práxis arquitectónica e, por último, a tensão permanente entre modernidade e tradição, entre arquitectura nacional e internacional.*¹⁷⁴ Do ponto de vista institucional, a Escola não resultou de um projecto idealizado e planeado, como foi a Bauhaus, com uma pedagogia própria e uma metodologia clara; foi-se consolidando enquanto projecto académico estimulado pela confluência de vários factores de ordem disciplinar mas também cultural e ideológica, que obrigaram à reflexão sobre os métodos e propósitos do ensino da arquitectura. Um dos paradigmas decorre da integração no corpo docente de alguns dos mais notáveis subscritores da Organização dos Arquitectos Modernos, como assistentes de projecto, sob a direcção do próprio Carlos Ramos: Agostinho Rica, Fernando Távora, José Carlos Loureiro e Mário Bonito. Esta mudança de direcção vai submeter a tradição

¹⁷¹ Isolino Vaz (1922-1992), pintor e professor, nascido em Vila Nova de Gaia. Formou-se na ESBAP, e leccionou na escola Marquês de Pombal em Lisboa, em 1986. Além de pintar e desenhar (frescos, óleo, aguarelas e crayon, desenhos, litografias, caricaturas, retratos e ilustrações), também se dedicou à escultura e à produção de medalhas, selos, vitrais e azulejos.

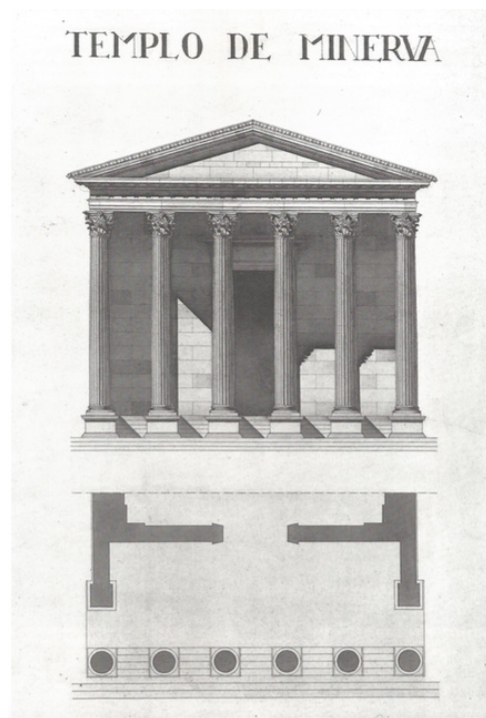
¹⁷² Álvaro Siza, *Manhãs entre os Deuses* in Álvaro Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, pp.73,74.

¹⁷³ Fernando Távora citado por Bernardo Ferrão, *Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987* in *Fernando Távora / editado por Luiz Trigueiros*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p.24.

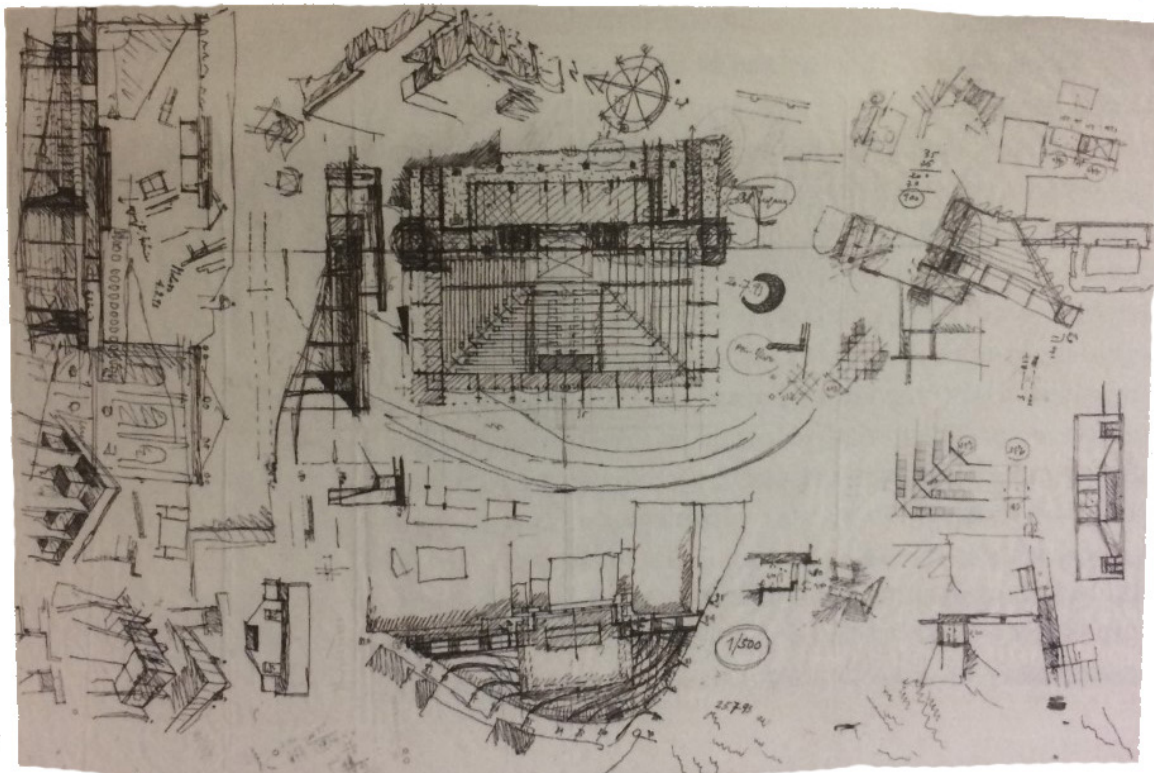
¹⁷⁴ Fernando Lisboa citado por Bernardo Ferrão, *Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987* in *Fernando Távora / editado por Luiz Trigueiros*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p.24.



Aula de modelo vivo na EBAP, 1941-42



*Exercício escolar da Cadeira de Desenho
Arquitectónico do 1º ano, E.S.B.A.P., Porto, 1942*



*Anfiteatro da Faculdade de Direito da Universidade
de Coimbra, Esquisso*

academista das Belas Artes ao Movimento Moderno discutido pelo Congresso Internacional de Arte Moderna (CIAM), sendo notória a transição de um modelo académico para um modelo experimental fundado no ensaio e na crítica projectual, que justifica a capacidade interventiva de uma nova geração de arquitectos que irá progressivamente assistir à implementação de novas valências na área disciplinar.

A *Escola* vai-se convertendo num espaço onde o experimentalismo pedagógico toma como referência as obras dos professores numa discussão alargada a toda população discente. Este é o ponto de viragem da Escola do Porto com a implementação de um modo de *fazer*, vinculado a um modo de *pensar*.

Todo este processo de renovação irá confrontar-se com duas condicionantes históricas, uma nacional e outra internacional que, ao invés de arrastarem a *Escola* para um estado de indefinição, contribuíram para a sua especificidade enquanto modelo de ensino da arquitectura: a permanência da ditadura do Estado Novo, por um lado, e a crise do Movimento Moderno no Pós-Guerra, por outro. *Os arquitectos, principalmente as gerações mais jovens, sentiam-se reféns do passado e o apelo do Movimento Moderno era demasiado forte para ser ignorado. A questão estava em escolher um caminho entre o moderno e a tradição portuguesa.*¹⁷⁵

Com a implementação do Inquérito à Arquitectura Portuguesa, *Em meados da década de cinquenta, Távora empenha-se então num mergulho ao interior dos modos de ocupação do espaço no Noroeste do país, deduzindo sempre do compromisso para com o conhecimento da nossa cultural material as mais sedutoras relações com o elan racionalista, por um lado, e com o modo de ser português, por outro.*¹⁷⁶ Neste aparente conflito de interesses, entre a especificidade do lugar e os valores universais da arquitectura, a *Escola* vai encontrar a saída para se constituir num modelo ímpar no panorama do ensino da arquitectura internacional. A obra de Fernando Távora vai também assimilar essas duas vertentes aparentemente inconciliáveis, entre a identidade do lugar e os princípios racionalistas do modernismo.

O fim da Segunda Guerra Mundial e a queda dos regimes fascistas permitiram uma relativa abertura e o restabelecimento do contacto ao nível internacional. A nova estratégia de ensino estimulou, naturalmente, uma agitação experimentalista com referências directas aos CIAM, à escola alemã fundada por Gropius, bem como aos modelos de habitação ensaiados por Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. A participação e acompanhamento do que

¹⁷⁵ Ana Vaz Milheiro, *Um inquérito que mudou a arquitectura*, 24 de Abril de 1999 disponível em <https://www.publico.pt/1999/04/24/jornal/um-inquerito-que-mudou-a-arquitectura-132624>

¹⁷⁶ José António Bandeirinha, Fernando Távora *Modernidade Permanente* in *Fernando Távora: modernidade permanente*. Associação Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2012, p. 15.



G. E. Kidder Smith, *Pavilhão Brasileiro*, Feira Mundial de Nova Iorque, 1939

[No dia 10 de Novembro de 1991, em Brasília, escrevi numa página de diário:

A arquitectura brasileira é uma linha horizontal levantada do chão, afirmação simples e delicada de esperança no futuro, força irreversível de dissolução do passado pobre e oprimido, fundação da pátria, abstracta e metafísica.]

Alexandre Alves Costa, Porto, 1992

se fazia lá fora, trouxe para a Escola do Porto bastante informação.

Fernando Távora foi uma peça importantíssima na evolução que se manifestava, sendo o membro português nos CIAM (juntamente com Viana de Lima), por onde passava, naquela altura, o essencial dos novos conceitos arquitectónicos de um mundo em grande ebulição. A partir dos conhecimentos que adquiriu nos congressos e da constante partilha que fazia destes com a *Escola*, Távora introduziu no contexto do ensino novas perspectivas, que haviam de mudar a visão dos estudantes relativamente ao que era a arquitectura, trazendo um espírito de renovação e um vasto leque de referências. Siza recorda que Távora trazia sempre muitas notícias, *contava a visita à casa de Corbusier, fazia descrições fantásticas, e também isso acabou por me interessar e fazer com que deixasse de pensar na arquitectura como um castigo*.¹⁷⁷

Quando traz para a *Escola* uma edição de *Brazil Buids* e dá a conhecer aos alunos a obra de Oscar Niemeyer, uma arquitectura que se apresentava na sequência da produção e escritos arquitectónicos de Le Corbusier, o espanto e admiração instalou-se entre os estudantes. Niemeyer surpreendeu-os com a delicadeza e a elegância das formas presentes nos seus edifícios, com a força do gesto, a sensualidade das curvas e a plasticidade dos seus desenhos. Nesta altura, a *Escola* torna-se mais aberta às ligações com as artes plásticas e o desenho surge como um meio eficaz de auxílio ao projecto de arquitectura. Constituindo uma forma de libertação que estimula o acto criativo, o desenho permitiu aos estudantes manobrar as repetidas incertezas que vão surgindo ao longo do projecto e explorar, a cada tentativa, a descoberta de uma expressão própria dando abertura à *manifestação da individualidade num regime de aprendizagem flexível, ao sabor das necessidades de cada um, como que adequando o percurso do ensino ao progresso natural do conhecimento; a formação global do aluno implícita na actividade de síntese que constitui a parte central do curso; o aprender a fazer fazendo [...]*¹⁷⁸

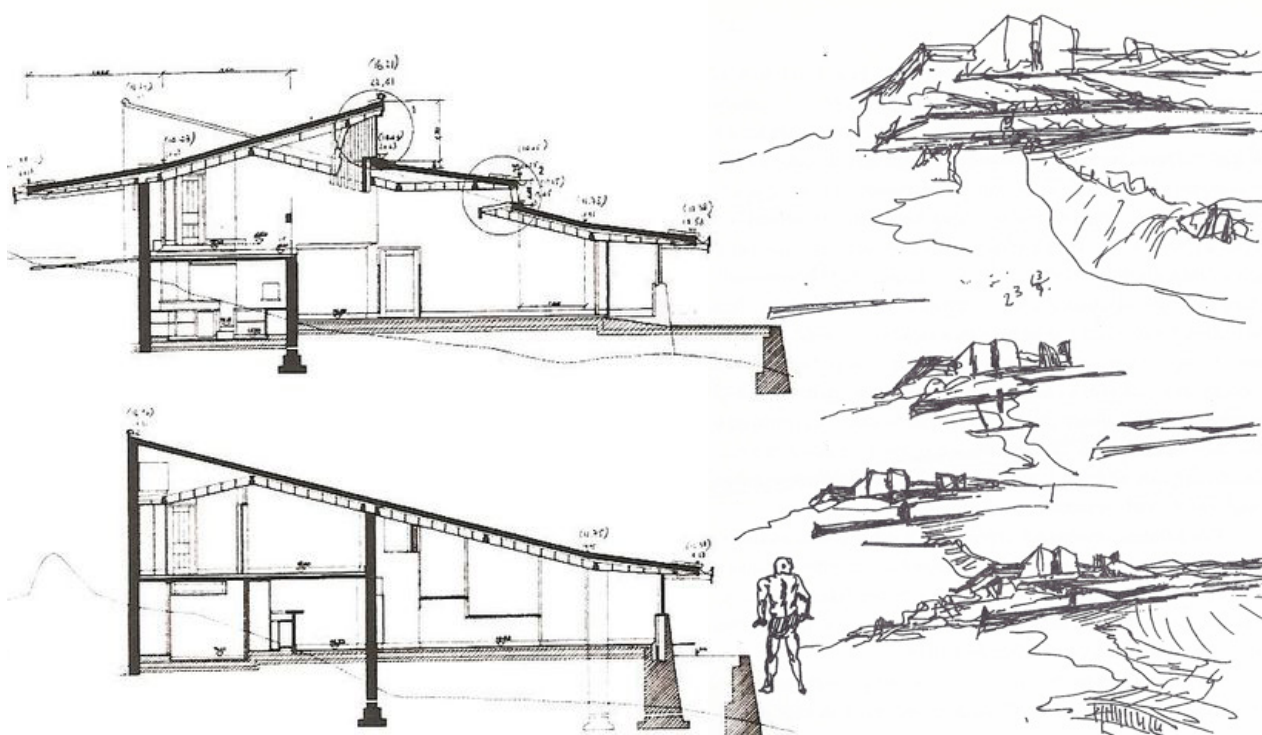
O processo criativo passou a concentrar-se, então, na eficácia da construção de um percurso projectual desenhado que, suportado pelo desenho para explorar as múltiplas possibilidades da forma em conformidade com os dados do programa, conduzisse a uma síntese que melhor expressasse a complexa transdisciplinaridade da arquitectura. Todo este percurso de consolidação de uma metodologia projectual - centrada no desenho, como ferramenta crítica do projecto - está indissociavelmente ligado à prática arqui-

¹⁷⁷ Álvaro Siza, *O mundo de Siza in* Valdemar Cruz, *Retratos de Siza*, Campo das letras, Porto, 2005, p.20.

¹⁷⁸ Alexandre Alves Costa, *O lugar da história in* *Prática(s) de arquitectura: projecto / investigação / escrita - ciclo de lições*, FAUP, Porto, 2012, p.3.



Visita ao terreno da futura Casa de Chá, Matosinhos



Da esquerda para a direita
Cortes transversais do Restaurante da Boa Nova, Leça da Palmeira
Esboço do Restaurante da Boa Nova, Leça da Palmeira, 1960

tectónica de Álvaro Siza enquanto herança metodológica que absorveu e tornou sua.

Carlos Ramos e Fernando Távora são duas figuras incontornáveis no percurso de Siza. No entanto, é Távora, que o influencia de forma decisiva em todos os planos, tanto do ponto de vista humano como do ponto de vista profissional. E é com ele que Siza exponencia o seu talento e define a arquitectura que pretende praticar e explorar. Ainda estudante, em 1952, faz os primeiros trabalhos em Matosinhos, no círculo estreito da família e dos amigos. São intervenções pontuais e de pequena dimensão, mas que lhe permitem contactar com o mundo dos materiais e dos artesãos. Mais tarde, já no atelier de Távora, trabalha no Restaurante da Boa Nova. A obra foi realizada após um concurso de anteprojectos ao qual concorreu Fernando Távora, responsável oficial pelo projecto vencedor.¹⁷⁹ Um dia, antes de partir rumo à América, numa viagem com a duração de um ano financiada por uma bolsa de estudo da Fundação Gulbenkian, Távora acompanhou os seus colaboradores numa visita ao local e apontou o sítio onde deveria implantar-se o edifício. Um local difícil mas que os levou mais tarde a vencer o concurso. *A solução surge hoje como óbvia e inevitável, embora na realidade, ver primeiro seja intuição difícil, só possível com a ajuda de uma grande experiência.*¹⁸⁰

Muitas vezes, questionado por questões construtivas ou formais, Távora dizia-lhes que fossem à janela porque aí, na cidade, encontrariam, pela positiva ou pela negativa, a resposta adequada. Mas, não fosse ele a apontar o lugar da solução, ninguém o descortinava e eu pensei: de facto, para ver o mundo da nossa janela é indispensável ter visto o mundo.

Para ver, mais do que olhar, usamos o desenho. Por isso viajamos, olhamos, desenhamos, vemos. Os desenhos não substituem o real, mas explicam-no melhor do que a nossa preguiçosa experiência directa, porque entre ela e a sua representação existe um olhar que decifra todos os seus enigmas.

*E registamos, mais do que no papel, na nossa memória, assim, transformados em matéria disponível para ser usada no complexo processo da criação.*¹⁸¹

Távora já havia visto o mundo. Em 1959, concorre a uma Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian com o intuito de visitar

¹⁷⁹ José Salgado, *Álvaro Siza em Matosinhos*, Edições Afrontamento/Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 2005, p.92.

¹⁸⁰ Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, p.31.

¹⁸¹ Alexandre Alves Costa, *Viagem in Revista de cultura arquitectónica Joelho #03*, Departamento de Arquitectura FCTUC, Coimbra, 2012, p.55.

um conjunto de escolas de arquitectura norte americanas de reconhecido mérito no que diz respeito ao ensino da arquitectura. Parte para os Estados Unidos em Fevereiro de 1960, iniciando uma viagem que acabaria por se transformar numa viagem à volta do mundo, indo além do propósito pelo qual partiu. Visitou o México, atravessou o Pacífico e prosseguiu para o Japão, Tailândia, Paquistão, Líbano, Egipto e Grécia, embebendo em todos estes lugares *o modo como o Homem constrói as suas relações com o espaço*¹⁸² e *as especificidades humanas e culturais das comunidades com as quais se cruza*.¹⁸³

Das suas viagens resultavam desenhos detalhados e relatos entusiásticos das experiências que ia vivendo e anotava nos seus diários de bordo. Dele, Siza apre(e)nde, entre muitas coisas, este gosto por viajar e conhecer outras culturas, de registar constantemente o seu corpo em viagem numa urgência de comunicar e restituir tudo o que vê através de linhas no papel que captam o essencial de cada lugar. *Fizemos muitas viagens, juntos, com a família e os amigos. [...] Nas viagens, com o conhecimento que tinha, mostrava-nos muitas coisas que nós não descobriríamos sozinhos*.¹⁸⁴

Esta necessidade de registar, durante a viagem, faz parte de um processo de contínua aprendizagem. É esta condição que lhe permite mergulhar em mundos e lugares diversos e predispõe a uma exploração desenfreada. Para todo o lado o acompanham os seus cadernos onde o registo das viagens, o seu olhar pelos lugares, se cruza com os projectos que está a desenvolver nesse momento. *A constante viagem de Siza, atestada nos cadernos, é o olhar desperto de um homem procurando uma criação que resulta dessa demanda feita de disponibilidade, de atenção delicada ao mundo*.¹⁸⁵ Ao desenhar aprende-se a olhar e a ver. As ideias ficam registadas, guardadas na memória, e irão fazer sentido no sítio certo, no momento exacto.

Alguns traços dessas peregrinações são transcritos de um projecto para o outro, insuflando nas obras um perfume de exotismo, esse exotismo que sempre surgiu na arquitectura, no tempo das viagens, dos artífices aprendizes, ou das grandes descobertas.¹⁸⁶

O gesto que hoje lhe sai naturalmente é resultado de um à-vontade que conquistou ao longo dos anos, aperfeiçoando a técnica e a observação de tudo o que o rodeia. Não é de admirar que quando solicitado por Valerio Olgiati para apresentar dez imagens que mostrassem as raízes da sua arquitectura, lhe tenha enviado dez desenhos de viagem da sua autoria que constituem um

¹⁸² José António Bandeirinha, *Fernando Távora Modernidade Permanente in Fernando Távora: modernidade permanente*. Associação Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2012, p.20.

¹⁸³ *Idem, Ibidem*.

¹⁸⁴ Álvaro Siza in *Távora por Siza*, Jornal Público, 2012.

¹⁸⁵ Jacinto Rodrigues, *Álvaro Siza/obra e método*, Civilização editora, Porto, 1992, p.19.

¹⁸⁶ Laurent Beaudouin, *O Agrimensor in Álvaro Siza, Uma Questão de Medida, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2009, p.19.



De cima para baixo, da esquerda para a direita:
 Macau, Igreja de S. Paulo, caderno sem número, sem data
 Salzburgo, Áustria, 1986
 Praça de Espanha, Roma

mapa afectivo de viagens singulares: Gizé, Delfos, Vaticano, Veneza, Goa, Machu Picchu, Rio de Janeiro, Versailles, Berlim e Vevey. Um roteiro pelos vários continentes mas também pelo seu universo pessoal, que desenham a sua individualidade enquanto Homem e criador, porque sempre que viaja o leva a si próprio, transportando todas as suas experiências, memórias e vivências. Afinal, *as viagens são os viajantes*.¹⁸⁷

Durante a viagem aprende-se muito. Há um momento em que o viajante se imobiliza, observa e capta, regista o que vê no seu caderno e na sua memória. É esse tempo de um desenho que fica na memória porque se está muito mais atento. Os desenhos de viagem são desenhos vagarosos, cultos na selecção do que é essencial e na eliminação de tudo o que é supérfluo, guiados pela ânsia de ver, de explorar, entender e aprender. São, simultaneamente, aquisição de conhecimento e demonstração dele.

Ao longo da História, foram inúmeros os relatos de viagens que contribuíram para o desenvolvimento da cultura e capacidade crítica dos arquitectos. Os seus registos traduzem um modo de conhecimento e apropriação ímpar que potencia a própria reflexão. A viagem tida como projecto constante, assume desde logo um carácter basilar na procura e edificação de um sentido de existência e de saber. Este é o melhor meio que o arquitecto dispõe para responder à sua busca pela compreensão dos lugares, permitindo-lhe ter uma percepção *in loco* acerca das propriedades que os caracterizam, impossíveis de compreender autenticamente através de meios indirectos.

A propósito de uma viagem a Marrocos, em 1967, Álvaro Siza relata essa atmosfera de entusiasmo, de atenção a todas as coisas numa procura constante de respostas.

¹⁸⁷ Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2012, p.228.

*[O itinerário cuidadosamente estruturado,
era um itinerário culto,
demarcado de circunstancialismos,
não referenciado ideologicamente.*

*O que a memória retém, gravado no meu espírito
desde aqueles dias doirados,
é a experiência da amizade, a aproximação
a essa ideia latente e mítica de Felicidade,
alimento do resto dos nossos dias...*

*...uma quase obsessiva procura de
explicações sobre o verdadeiro sentido
dos homens, das mulheres, dos meninos...*

...das arquitecturas.

*Sobre o nosso, também, - contentes
por nos acharmos autores do lado solar
que viria dar continuidade à vida submersa
na natureza morta do salazarismo.*

*...ninguém desenhou,
estavam lá os desenhos como apontamentos
de uma criança ou de um velho Picasso.*

*E, assim, limpos e vestidos como aqui andávamos,
nos aventurámos os sete, num Fiat 850,
sem pneu sobresselente, e numa 4L.
Janelas abertas de um carro desajustado,
a ferver sob o sol, recusando o Atlas como o Deserto;*

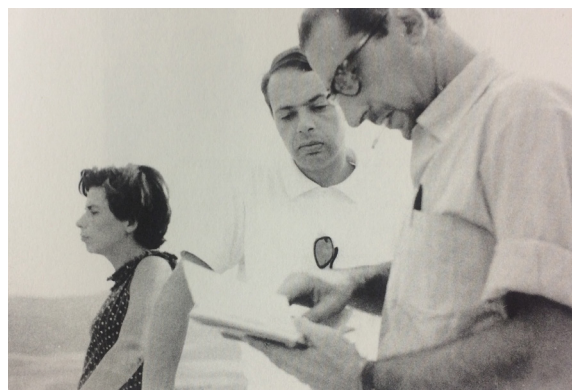
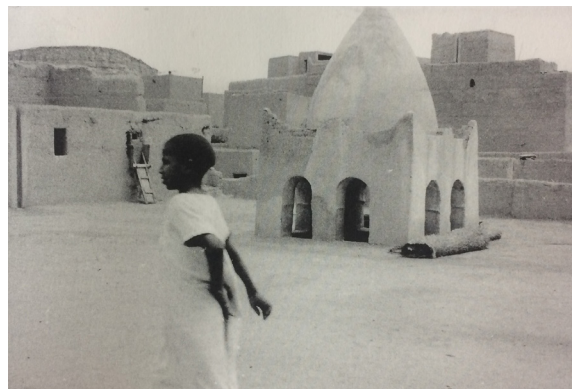
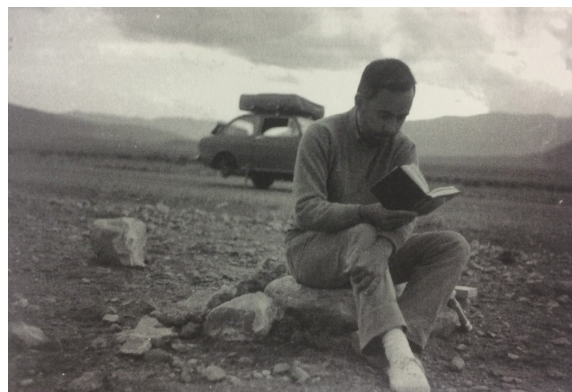
*...agarrados como estávamos à leitura
que nos revelasse os estratos
de tantas sobreposições culturais,
mortas e sobreviventes.*

*Afinal,
todos encontramos em nós
o que procuramos no outro...*

*...entre mesquitas, minaretes e
ruínas de cidades clássicas...*

*...com a serenidade de quem revisita
as terras da sua infância,
agora explicadas pelo Guide Bleu.*

*Recordo isso e muito mais
E não acredito que seja apenas nostalgia.]*



De cima para baixo:

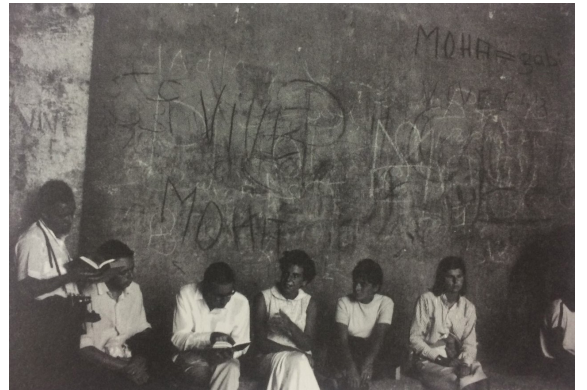
José Grade, *À mão direita lá deixei Sevilha*, Marrocos, 1967

Álvaro Siza, *Vale da Moulouya*, Marrocos, 1967

José Grade, *Goulmina*, Marrocos, 1967

José Grade, *Volubilis*, Marrocos, 1967

²⁷ Alexandre Alves Costa e Álvaro Siza, 1967/Alexandre Alves Costa e Álvaro Siza / Marrocos, Circo de ideias, Porto, 2011, pp.7, 9.



De cima para baixo:
 José Grade, *Rabat - Bab Oudaya*, Marrocos, 1967
 José Grade, *Boulmane do Dadés*, Marrocos, 1967
 José Grade, *Volubilis*, Marrocos, 1967
 José Grade, *Fez - Mesquita Koutoubia*, Marrocos, 1967

De cima para baixo:
 José Grade, *Vale do Dadés*, Marrocos, 1967
 José Grade, *Kasbah Taourirt - Ouarzazate*, Marrocos, 1967
 José Grade, *Rabat - Kasbah Oudaya*, Marrocos, 1967
 Álvaro Siza, *Leito do Oued Ziz*, Marrocos, 1967



Souto Moura, *História da arquitectura do século XX*: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto. Montagem para postal da FAUP, sem data.

A mão vai registando e restituindo os lugares que vê e, de repente, *não aparecem os lugares, mas a experiência desses lugares, naquele momento.*¹⁸⁸ É preciso desenhar para interiorizar o que foi visto. *É somente através da caneta que desliza na folha que lhe é realmente possível acurar o olhar e penetrar além da habitual película opaca que está entre nós e o mundo.*¹⁸⁹

De súbito o lápis ou a bic começam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos por menores, as mãos que os desenhavam.

Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes.

Num intervalo de verdadeira Viagem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade.

*Apreendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.*¹⁹⁰

A aprendizagem na vida de um arquitecto consiste em ver muitas coisas. E tudo o que vê e todas as experiências que vive guardam-se na sua cabeça mesmo que não pense nelas. O subconsciente trata, mais tarde, de fazer conexões e convocar as imagens que guardamos na memória quando necessitamos delas para o projecto. O método de Álvaro Siza constrói-se, assim, a partir da sua *circunstância*, convocando experiências e memórias pessoais, referências e alimentando-se de tudo o que o rodeia, da realidade onde actua e sobre os processos de transformação que, inevitavelmente, são o resultado do seu trabalho. O arquitecto trabalha com o conhecimento empírico, o estudo de obras e da história da arquitectura bem como com as suas vivências, que tendem a ser assimiladas até se perderem no subconsciente.¹⁹¹ *Muito do que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso.*¹⁹²

¹⁸⁸ Mirko Zardini, *As coisas verdadeiras* in Álvaro Siza e Giovanni Chiamonte, *A medida do Ocidente – viagem na representação*, Postcart, Roma, 2015, p.7.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁹⁰ Álvaro Siza, *Desenhos de Viagem* in Álvaro Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.50.

¹⁹¹ O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um. in Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, p.37.

¹⁹² Álvaro Siza, *Oito Pontos* in Álvaro Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.27.

III

A contribuição essencial de Álvaro Siza no campo da arquitectura é a sua metodologia. Não segue princípios pré-definidos, nem torna a sequência de fases de projecto num caderno rígido de afazeres; permite que o desenho acompanhe todas as fases, corrigindo, alterando, ajustando, pois é a partir do desenho que a capacidade de comunicação e visualização obtêm melhor resposta para o problema. O desenho é o fio condutor da sua prática criativa. A sua arquitectura é uma resposta a um problema concreto, uma situação em transformação na qual participa e por isso não possui uma linguagem pré-estabelecida e não estabelece uma linguagem.¹⁹³

Siza rejeita categoricamente a noção de que a sua arquitectura possa estar sujeita a regras pré-definidas. Todos os seus projectos são baseados no conhecimento crítico do contexto onde se inserem e de um constante e sistemático esforço de relacionar o desenho arquitectónico aos contextos espaciais, culturais e históricos.

Tem, ainda, presente na sua memória a frustração dos primeiros anos de *Escola* e de exercício da profissão em que à análise exaustiva de um problema se seguia o confronto com a folha em branco. Começou, a partir de então a analisar o lugar e desenhá-lo antes de calcular os metros quadrados da área a construir. Só então, a partir do confronto entre um e outro tem início o processo de projectar.¹⁹⁴

O desenho surge, assim, como forma de comunicar com o eu e com os outros, de apre(e)nder e compreender cada lugar, desencadeando uma série de reflexões. *Outros instrumentos poderá utilizar o arquitecto; mas nenhum substituirá o desenho sem algum prejuízo.*¹⁹⁵

É ele que faz a transição de ideias do mundo interior para o papel e é utilizado enquanto instrumento privilegiado de trabalho por tudo o que representa, deixa adivinhar e evidencia. É usado enquanto ferramenta por ser flexível e moldável, e também por ser intimamente ligado ao arquitecto e às suas vivências, que no processo de projectar são intransmissíveis, embora culminem numa solução final que as materializará, esclarece e torna transmissíveis ao nível dos sentidos. Neste processo íntimo de desenhar e pensar o projecto, o arquitecto vai deixando no papel um pouco dele e o que vai deixando é, depois, transmitido nos espaços que cria. O desenho auxilia-o neste processo e Siza tornou-se mestre do seu próprio desenho. A constante prática deu-lhe a capacidade de dominar aquilo que pretende dele, usando-o como meio de con-

¹⁹³ Álvaro Siza in Peter Testa, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Edições FAUP, Porto, 1988, p.6.

¹⁹⁴ Carles Muro, *Álvaro Siza: Escritos*. U.P.C., Barcelona, 1994, p.13.

¹⁹⁵ Álvaro Siza, *A importância de desenhar in Álvaro Siza, 01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.37.

cepção, comunicação mas sobretudo como forma de pensar, entender e fazer arquitectura. O desenho interpretado como instrumento preferencial no estudo aprofundado do projecto é um meio sempre ao serviço da inteligibilidade do mundo, no qual cada um aprende individualmente. O acto de desenhar mobiliza o corpo de quem desenha numa relação particular da mão com o cérebro e do cérebro com o olhar.

Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele outro órgão a que chamamos cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que nos transporta a nós para que o transportemos a ele, nunca conseguiu produzir senão intenções vagas, gerais, difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer. Por exemplo, se ao cérebro da cabeça lhe ocorreu a ideia de uma pintura, ou música, ou escultura, ou literatura, ou boneco de barro, o que ele faz é manifestar o desejo e ficar depois à espera, a ver o que acontece. Só porque despachou uma ordem às mãos e aos dedos, crê, ou finge crer, que isso era tudo quanto se necessitava para que o trabalho, após umas quantas operações executadas pelas extremidades dos braços, aparecesse feito. Nunca teve a curiosidade de se perguntar por que razão o resultado final dessa manipulação, sempre complexa até nas suas mais simples expressões, se assemelha tão pouco ao que havia imaginado antes de dar instruções às mãos. Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebros, vão-nos formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos vêem. O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles vai sendo visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferssem nela. Só muito tempo depois o cérebro compreendeu que daquele pedaço

*de rocha se poderia fazer uma coisa a que chamaria faca e uma coisa a que chamaria ídolo. O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tacto, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo.*¹⁹⁶

Esta passagem de Saramago, no romance *A Caverna*, elucida-nos sobre o particular processo criativo de Álvaro Siza, que encontra na mão um instrumento privilegiado de trabalho.¹⁹⁷ Os cérebros dos dedos de que Saramago fala alimentam-se da experiência do olhar do arquitecto, da observação precisa e perspicaz dos lugares por onde passa, da acumulação de imagens, experiências e emoções que se guardam nas gavetas da memória. Todos os gestos – também o gesto de desenhar – estão carregados de história, de inconsciente memória, de incalculável, anónima sabedoria.¹⁹⁸

A construção de uma ideia tem por detrás o universo de referências que é construído sobre a consciência crítica e a memória. Todas as vivências são passíveis de se tornarem em futuras ferramentas para o projecto. *As nossas referências são primeiro que tudo, o que nos rodeia.*¹⁹⁹

O acto criativo é um processo moroso, implica muito trabalho e concentração. Siza fala de uma primeira aproximação “quase nebulosa”, feita de influências e referências gravadas na memória pessoal. O primeiro esquisso é feito quase inconscientemente, como uma representação impaciente de solução, que é encontrada pouco a pouco espontaneamente entre o pensamento e a articulação mão/caneta. É por isso que Siza refere *Não quer dizer que muito fique do primeiro esquisso. Mas tudo começa.*²⁰⁰

Isto porque essa primeira necessidade de libertar graficamente uma ideia pode acontecer apenas sobre uma pequena premissa de projecto, que embora seja uma resposta com pouca validade, serve de arranque para tudo o que virá a seguir.

A nossa cabeça está cheia de imagens e elas acorrem espontaneamente. No início, o processo de projectar faz-se de forma muito global, quase nebulosa. A nossa cabeça está cheia de imagens e elas acorrem es-

¹⁹⁶ Saramago, *A caverna*, Editorial Caminho, Alfragide, 2000, pp. 47, 48, 49.

¹⁹⁷ Siza não precisa de heterónimos como Pessoa, ele possui esta mão que é outro ele-mesmo, ela faz-lhe companhia e diz-lhe o que pensa do seu projecto. Conhece-o tão bem que está habituada aos seus tiques e às suas pequenas manias, parece divertir-se a surpreendê-lo por meio de desvios permanentes. Possui uma autonomia tal, que pode permitir-se não desenhar ‘à Siza’, assim como para encurralá-lo, guia-o para hipóteses improváveis, nas quais ele não teria certamente pensado sozinho. Como ela não o larga e ele a leva consigo para todo o lado, ela não se incomoda em rabiscar em permanência [...] Laurent Beaudouin, *O Agrimensor in Álvaro Siza, Uma questão de Medida, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2009, p. 17.

¹⁹⁸ Álvaro Siza, *A importância de desenhar in Álvaro Siza, 01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p. 37.

¹⁹⁹ Margarida Cunha Belém, *O essencial sobre Álvaro Siza Vieira*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2012, p. 25.

²⁰⁰ Álvaro Siza, *Oito Pontos in Álvaro Siza, 01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p. 27.

*pontaneamente. No início, o processo de projectar faz-se de forma muito global, quase nebulosa. E praticamente tudo o que remete para referências corresponde à carga que tem o nosso computador pessoal e intransmissível... [...] E também acredito que cada projecto tem uma vocação, nasce de uma necessidade interna, que vai muito além da vontade do arquitecto e do desenho...*²⁰¹

Por isso, é-lhe necessário partir do concreto, de uma visita ao sítio, onde, numa primeira aproximação grava no seu caderno a essência do lugar. Anota sugestões a partir da história, das pessoas e dos usos que se enraizaram no tempo. Entender o lugar é algo essencial no seu trabalho. Logo surgem as primeiras formas. *Conforme afirmou em várias ocasiões, os arquitetos não inventam nada, transformam a realidade.*²⁰² Siza entende que a arquitetura não inova radicalmente nem cria soluções definitivas, participa das transformações a que está sujeita a realidade. Para o arquitecto a inspiração é uma mentira oculta entre todo este processo resultante da perseverança de tudo o que engloba o desenho como método de trabalho. *Não acredito muito nisso da inspiração... Aquilo que faço é o resultado de muito trabalho e de um processo longo de concentração, que dura anos, tantos quantos aqueles que demora o projecto a concretizar-se. Multiplicados por vários projectos, ainda mais exige da concentração, sempre atacada por um mundo de dúvidas, das quais tem de resultar uma ordem.*²⁰³

Nada está totalmente pré-estabelecido e tudo se encontra no caminho da procura. As mãos que riscam sobre o papel, cruzam-se com as mútuas indecisões. É no confronto com a realidade que o arquitecto encontra o método, procura o modelo, a técnica ou a linguagem. Gregotti ao referir-se ao seu processo criativo afirma que para Álvaro Siza *Imaginar significa recordar aquilo que a memória escreveu dentro de nós e pô-la em confronto com as exigências e as condições; mas também elevar as exigências e as condições ao nível da sua real complexidade, e por fim restitui-las na simplicidade oblíqua do projecto.*²⁰⁴

Falar de arquitectura é falar da especificidade de um autor, que invariavelmente é identificado pela sua obra, uma vez que é através dela que se sedimentam os seus pensamentos e os seus métodos de trabalho. O conhecimento da circunstância do arquitecto é também fundamental, permitindo conhecer parte daquilo que se esconde por trás da identidade do autor e que esclarece o modo como enfrenta o projecto. No caso de Álvaro Siza, o dese-

²⁰¹ Álvaro Siza, *Álvaro Siza em busca da serenidade*. Entrevista realizada por João Carlos Fonseca in *Archinews Revista de Arquitectura, Urbanismo, Interior e Design*, nº12, Lisboa, 2009, p.30.

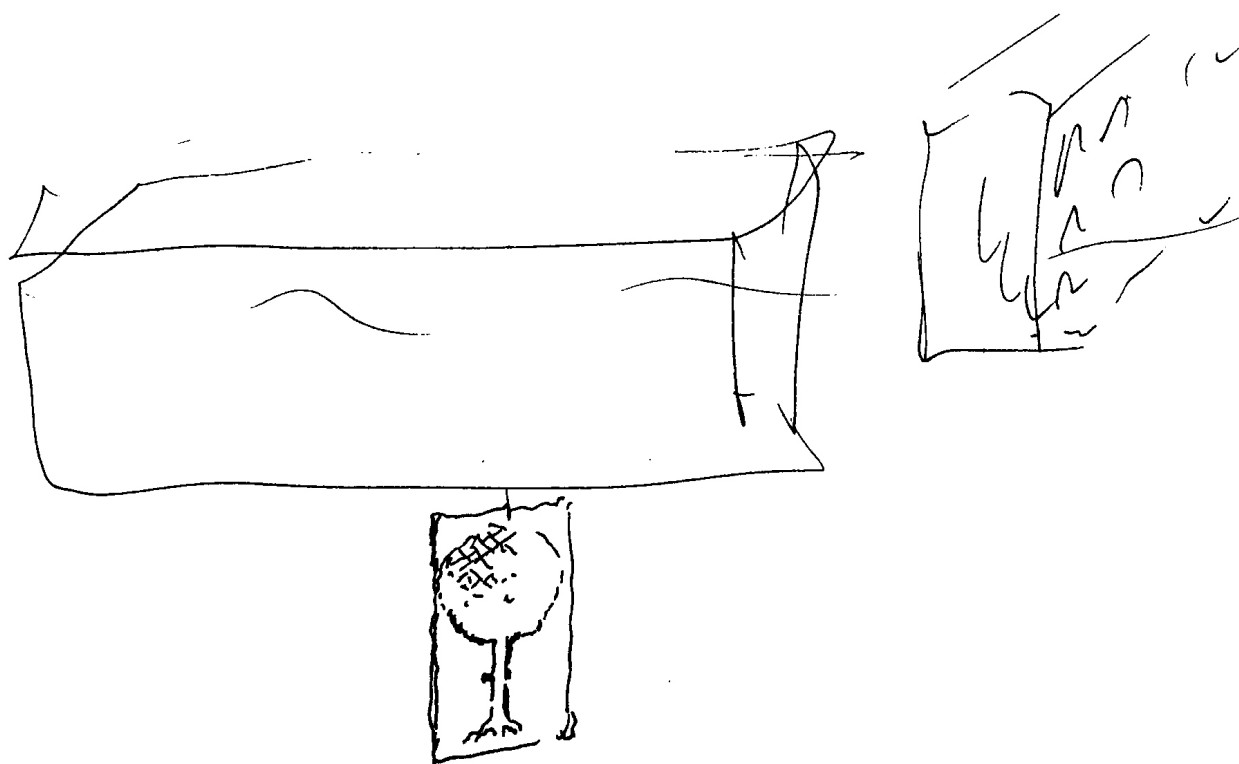
²⁰² Álvaro Siza citado por Kenneth Frampton, *Labour, Work and Architecture*, Phaidon, Londres, 2002, p.18.

²⁰³ Álvaro Siza, *Álvaro Siza em busca da serenidade*. Entrevista realizada por João Carlos Fonseca in *Archinews Revista de Arquitectura, Urbanismo, Interior e Design*, nº12, Lisboa, 2009, p.30.

²⁰⁴ Vittorio Gregotti, *O outro* in Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, p.10.

nho surge como elemento essencial ao pensamento dos espaços e à ligação que estes encontram na sua envolvente. É impossível dissociar, aqui, a relação intrínseca entre indivíduo, desenho e arquitetura.

Os seus desenhos revelam-se preciosos elementos para esclarecer diversos aspetos da obra e também da sua individualidade enquanto sujeito criador, sendo possível, através deles, encontrar as linhas mestras da sua identidade enquanto autor. O processo criativo e o alcance de uma expressão própria permitem-nos ir ao encontro do olhar do artista e explorar o seu universo pessoal. No entanto, o método só faz sentido enquanto aplicação a um caso concreto que serve para o explicar e, ao mesmo tempo, justificar os seus resultados que validam as ferramentas usadas.



Álvaro Siza, *Esquisso de Santiago de Compostela*, 1992

IV

O Centro Galego de Arte Contemporânea

percursos do projecto

Álvaro Siza começa um projecto quando visita um sítio. Defende que *A criação arquitectónica nasce de uma emoção, a emoção provocada por um momento e por um lugar*.²⁰⁵ Naturalmente, o processo de criação na arquitectura tem vinculações inerentes ao espaço e às funções, não surge de uma génese absolutamente livre e não proporciona ao arquitecto um movimento de incondicional autonomia. A sua acção deverá sofrer ajustes através de um conjunto de princípios que irão nortear o fazer arquitectónico e Siza procura, como ponto de partida, entender o lugar através da sua experiência no espaço e do desenho que lhe permite dar atenção a todas as coisas.

Ao pensar o edifício, Siza perpassa [...] *a história toda, local e estranha, e a geografia, histórias de pessoas e experiências sucessivas, [...] os êxitos e os fracassos, impressões, cheiros e ruídos, encontros ocasionais*.²⁰⁶ Todos estes factores se lêem na imagem do Centro Galego de Arte Contemporânea, tão minuciosamente trabalhada. O arranque do projecto, começa com as condicionantes. *A origem geométrica dos complexos traçados que estão na base dos projectos de Siza deve procurar-se na geografia do lugar ou, ocasionalmente, na sua história*.²⁰⁷ A preocupação do arquitecto com o contexto conduz a um *método* de projectar que valoriza as potencialidades da morfologia existente e é este conhecimento que obtém do estudo intensivo do lugar que lhe permite ter consciência da realidade a intervir. Em Santiago de Compostela, procurou, uma vez mais, interpretá-lo, estudando num primeiro momento a envolvente próxima e alargando, depois, o estudo a toda a cidade. *Cada cidade tem uma atmosfera própria e quem projecta tem de entender, captar uma coisa que todas as cidades têm, que é uma espécie de vocação de forma, que está escrita através dos séculos*.²⁰⁸

O Centro Galego de Arte Contemporânea situa-se numa área limite do casco histórico da cidade galega de Santiago de Compostela que, na posse de um admirável centro histórico, quer pela sua dimensão, quer pela sua consistência e monumentalidade, tem na História um elemento essencial para a compreensão da evolução urbana da cidade.

Em Santiago de Compostela, o casco antigo continua a conduzir a estrutura da cidade e a exercer o seu domínio visual sobre o resto. E o mais importante, e infrequente, é que se preser-

²⁰⁵ Álvaro Siza, *Prefácio* in Álvaro Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p.109.

²⁰⁶ Álvaro Siza, *Projectar* in Álvaro Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p.317.

²⁰⁷ Laurent Beaudouin, *O Agrimensor* in Álvaro Siza, *Uma Questão de Medida, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2009, p.19.

²⁰⁸ Valdemar Cruz, *Retratos de Siza*, Campo das letras, Porto, 2005, p.61.



Planta de Santiago de Juan López Freire, 1796

*vou, em parte, a relação que a cidade histórica tinha com o campo circundante: uma relação de contacto imediato, de proximidade, de trato quotidiano, que era crucial para o equilíbrio da cidade histórica e que, regra geral, os crescimentos urbanos dos últimos cem anos suprimiram e anularam.*²⁰⁹ O desenvolvimento urbano de Santiago de Compostela foi um processo lento, que se estendeu no tempo e permitiu que a expansão da cidade se tornasse, em certa medida, controlada, através da articulação do antigo recinto fortificado e dos arrabaldes que se dispunham radialmente na relação com o casco antigo, penetrando o território rural. Numa planta da cidade que remonta ao final do século XVIII, é possível perceber a complexa estrutura que se foi estabelecendo e a abertura do casco amuralhado através das suas portas para os arrabaldes que resultam em verdadeiros prolongamentos da cidade no campo. *A forma dos campos desenha-se com a mesma vontade que a forma do construído, destacando-se a branco, como uma figura recortada sobre um fundo, o sistema de ruas, praças e lugares públicos. A imagem, no seu conjunto, assemelha-se a um coração que exerce a sua acção irradiadora sobre um território mais amplo através de um sistema de artérias que se expande em todas as direcções.*²¹⁰

Ao longo dos séculos, a cidade foi-se construindo nos espaços intersticiais, nunca destruindo situações já existentes mas completando-as e emendando-as sem nunca perder o intenso diálogo entre novo e antigo cujo resultado é uma cidade que evidencia os sucessivos estratos da sua formação numa tentativa constante de manter o equilíbrio. Fora das muralhas, desde o século XIII foram-se fixando conventos mendicantes. E é neste contexto que o convento de Santo Domingo de Bonaval é fundado, por volta de 1219, pelo peregrino São Domingos de Guzmán, segundo os cânones da arquitectura mendicante medieval: sóbria mas monumental.

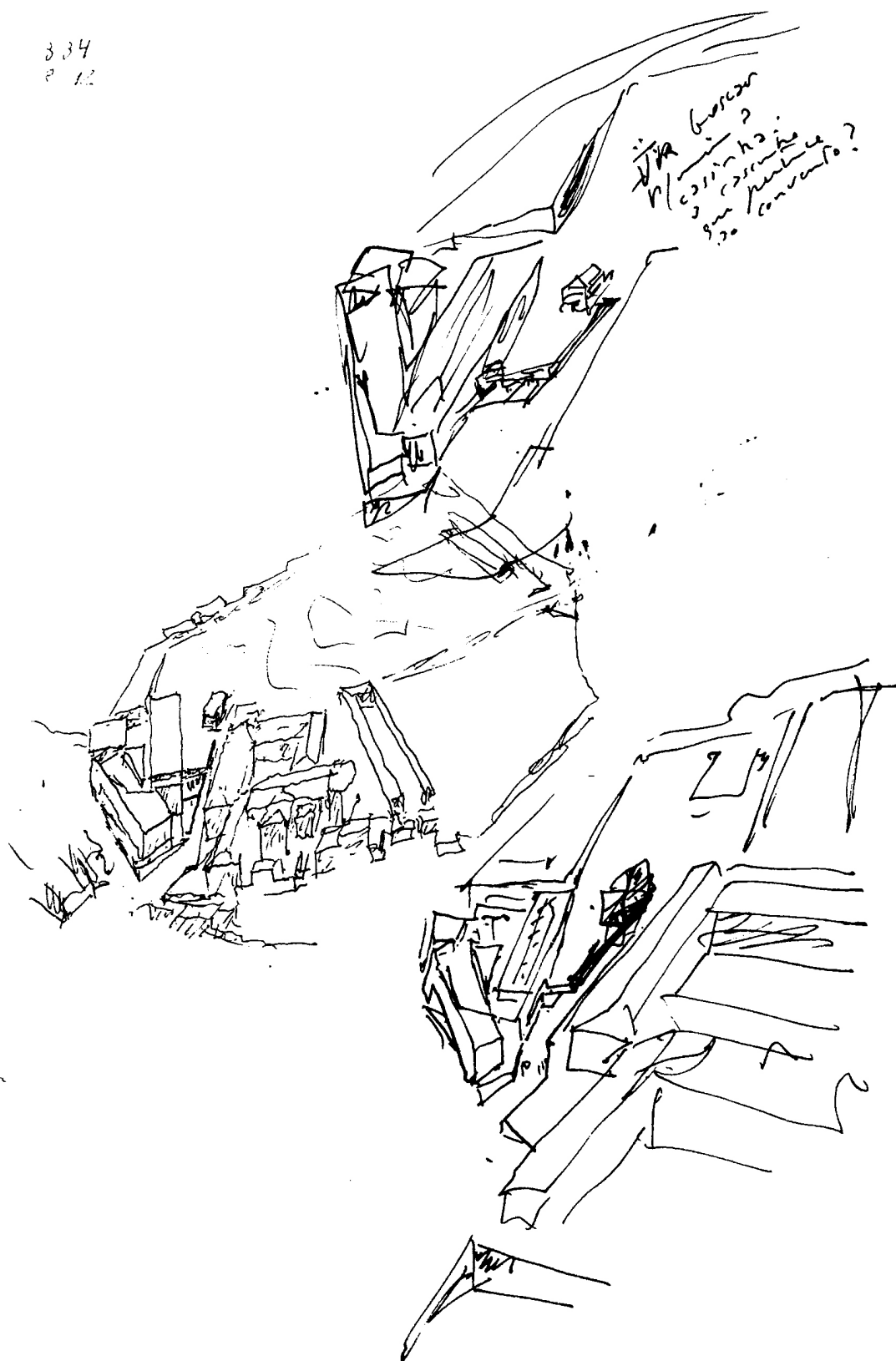
Apesar do notável desenvolvimento turístico e cultural, Santiago de Compostela era no contexto dos anos 90, uma cidade sem coerência urbana, apresentando uma clara ruptura entre o centro histórico e as novas zonas da cidade. A encomenda de um novo espaço cultural para a cidade, feita a Álvaro Siza, foi, neste sentido, pensada como elemento chave para a reabilitação de uma área desordenada e degradada da cidade, nos limites do casco antigo, que procurava revitalizar a zona compreendida entre o Convento de São Roque, o Convento de Santo Domingo de Bonaval, a Porta do Caminho e o edificado construído entre a Rua das Rodas e a Rua Valle-Inclán.

O lugar cedido pela província da Galiza e pela Cidade de Santiago de Compostela ficava sobre o terreno do Convento de

²⁰⁹ Carlos Martí Aris, *La ciudad historica como presente in Santiago de Compostela: La ciudad histórica como presente. ed. al cuidado de Carlos Martí Aris*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1995, p.12.

²¹⁰ *Idem*, p.14.

334
P. 12



Álvaro Siza, Estudo do edifício no contacto com a envolvente, 1992

Santo Domingo de Bonaval. Inicialmente foi expressamente pedido ao arquitecto que projectasse o museu no interior do jardim pertencente ao convento, que também seria alvo de intervenção, e que o colocasse longe da estrada. Siza recusou o pedido dos promotores de afastar o edifício para o fundo do jardim, preferindo a sua implantação próxima à entrada do complexo eclesiástico, pois entendia que a importância social do edifício apontava para uma franca participação neste espaço público. Esta foi a primeira grande decisão do projecto e a sua importância pode ser constatada nas palavras do próprio arquitecto:

Mais uma vez era manifesto este medo generalizado da arquitectura que, é justo admiti-lo, não deixa de ter razão. Quando se constrói a poucos metros de um edifício classificado como monumento nacional, como é o caso do convento de Santo Domingo de Bonaval, existe o receio de estragar tudo: por esta razão, foi-me pedido que “escondesse” o museu. Argumentei que um centro cultural é um edifício tão forte na vida da cidade que não pode ser um anexo de convento, ele próprio transformado agora em galeria de exposições. Esta importante ligação com a estrada foi finalmente aceite, porque também consegui demonstrar que o convento nunca fora inteiramente visível, pela existência de um muro alto que marcava o limite da propriedade agrícola. Definida a colocação do novo edifício, imediatamente se tornou indispensável um trabalho de aproximação ao convento.²¹¹

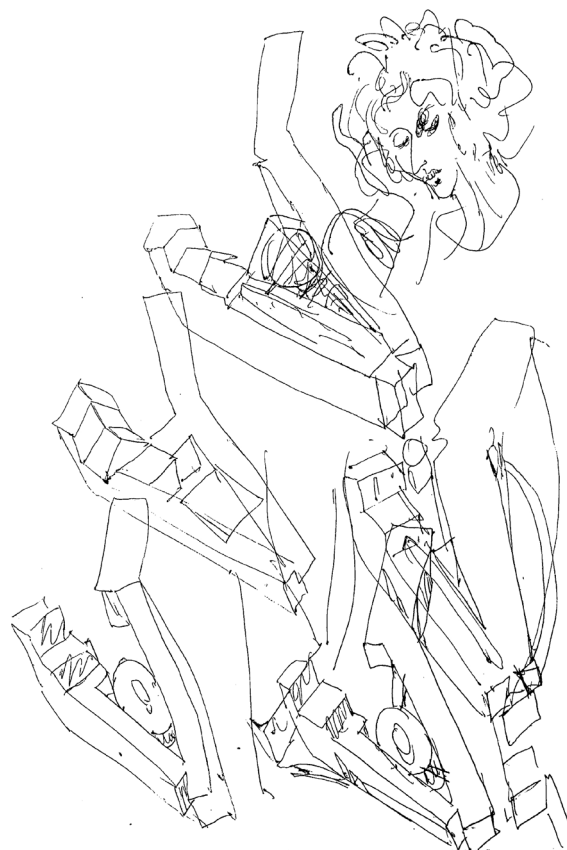
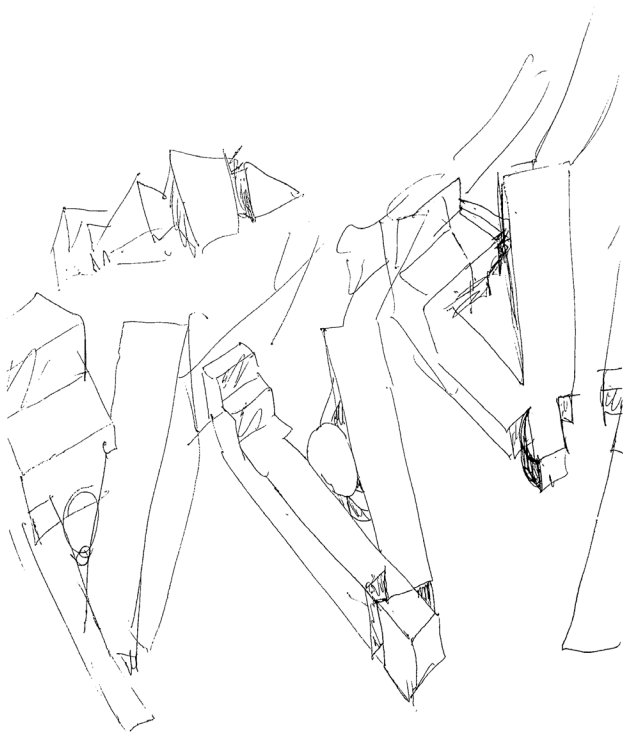
Ao estudar o terreno, o arquitecto percebeu que devia aproximar o museu da rua, refutando a ideia de que o museu estabelecer aqui uma nova relação de ruptura. Decide, então, que este ocupará *um primeiro plano ao longo dessa rua, em relação ao convento, substituindo de certo modo um muro que existiu, não exactamente com a mesma implantação, mas que existiu como primeiro plano.*²¹² O museu procura relacionar-se com o convento e com o jardim, o que se tornou, por vezes, segundo o próprio arquitecto, *perigoso*²¹³, devido à tentativa constante de procurar um equilíbrio entre os três elementos.

O desafio consistia em definir uma forma que transformasse aquele aglomerado de edifícios num tecido urbano coerente e cabe ao museu o papel de intermediário de relações complexas. Siza assumiu uma postura atenta em relação à história sem nunca esquecer o seu compromisso com a modernidade, estabelecendo, com maestria, relações com o lugar e imprimindo uma força for-

²¹¹ Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, pp.67,71.

²¹² Álvaro Siza, *Álvaro Siza Expor On Display*, Fundação Serralves, Porto, 2005, p.51.

²¹³ Álvaro Siza, *Medalha de Ouro de Santiago de Compostela in Álvaro Siza, 01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.344.



Álvaro Siza, *Estudo dos volumes*, 1992

Álvaro Siza, *Panteão*, caderno 65, Setembro 1980

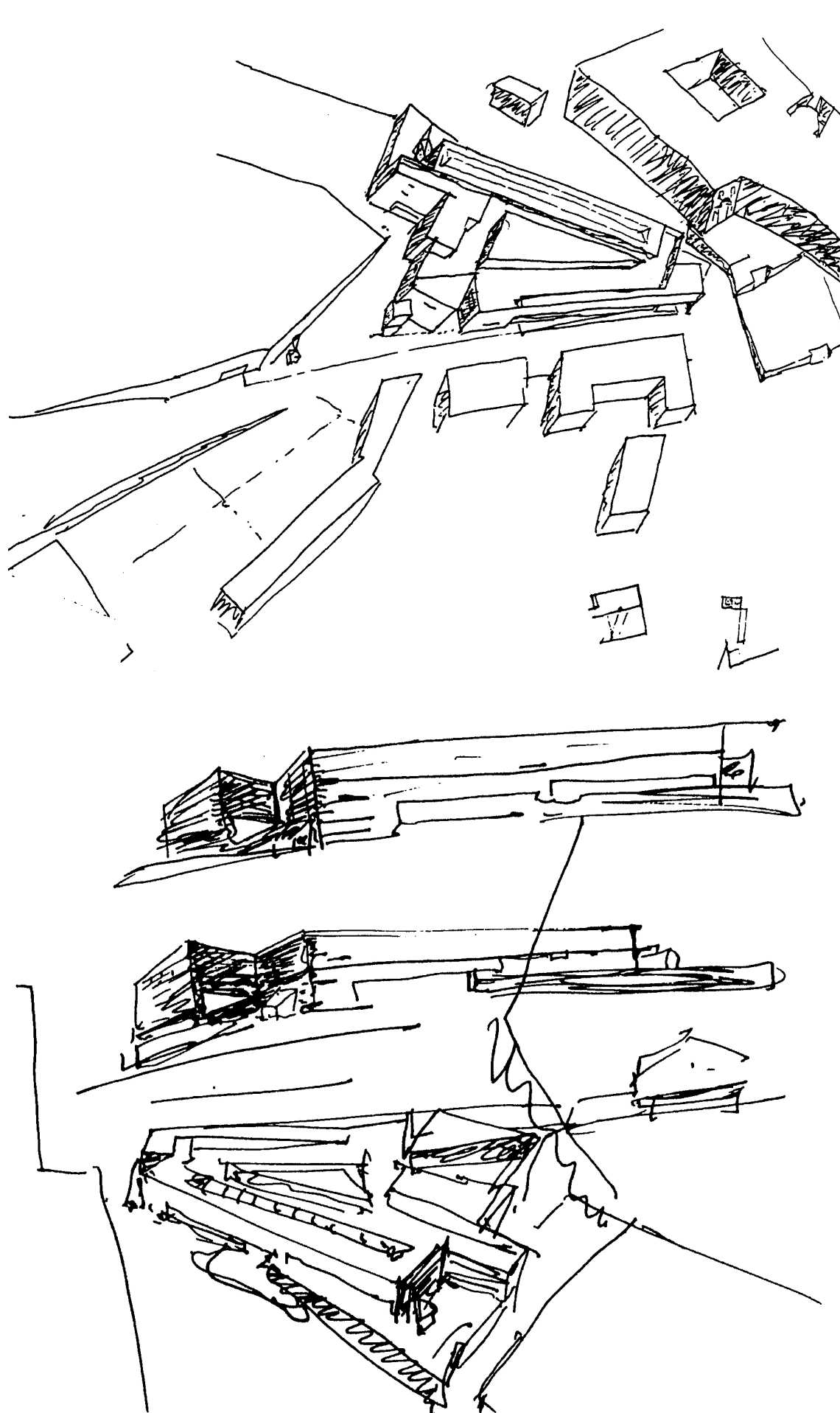
mal e construtiva que impõe a permanente questão arquitectónica presente nas intervenções de ordem revitalizadora: a relação entre o velho e o novo, entre memória e invenção, preservação e intervenção, conservação e transformação. *O que pedimos à cidade contemporânea é, precisamente, a possibilidade de experimentar de um modo simultâneo, todos aqueles sedimentos que a história foi depositando e a verificação de que esses sedimentos podem conviver e entrar em diálogo com as novas contribuições, manifestando-se assim o carácter multifacetado da realidade urbana. A cidade histórica converte-se, assim, numa parte da cidade contemporânea: uma parte qualitativamente significativa e que tem um papel relevante, mas que já não constitui necessariamente o seu único centro porque a estrutura urbana tende para as formas policêntricas e não hierarquizadas.*²¹⁴

Nas obras de Siza, o contexto é recriado pela intervenção arquitectónica e a transformação do lugar é também a transformação de uma realidade, da qual o arquitecto escolhe os elementos mais significativos. A ligação, continuamente procurada, com toda a zona envolvente deu vida a um edifício que se aproxima da entrada do convento, criando um pequeno espaço ao ar livre que conforma a entrada para o jardim.

Olhando atentamente para a planta de implantação, podemos verificar a preocupação de Álvaro Siza com o tecido urbano e a maneira como desenvolveu o projecto deste museu, integrando-o de uma forma subtil e precisa, dentro do contexto. O edifício compõe-se a partir de uma estratégia de alinhamentos de três corpos às linhas de força existentes no entorno e da necessidade de articular internamente os diferentes espaços em volta do átrio principal, coração do museu que desde logo aparece nos desenhos de processo como um espaço cuja forma ele pretende, desde o início, que seja um ponto central do edifício que ajude a iluminar o interior e seja um elo de ligação dos vários volumes. Neste sentido, o primeiro volume insiste numa proximidade com a rua (paralelo à rua Valle-Inclán), ao contrário do segundo que se aparta dela e do terceiro que se aproxima da fronteira do jardim e cuja fachada o arquitecto alinhou pelo muro do cemitério.

Álvaro Siza desenha várias vezes as formas do novo edifício a partir de várias perspectivas. Tenta perceber a intersecção de volumes e o que significam os espaços que crescem entre eles. O desenho permanente de um “ovo” no pátio central levanta a possibilidade de o arquitecto procurar desenhar o grande espaço circular coberto com uma cúpula do Panteão, em Roma, ou do Altes Museum em Berlim. Uma vez que Siza visitou ambos os edifícios,

²¹⁴ Carlos Martí Aris, *La ciudad histórica como presente in Santiago de Compostela: La ciudad histórica como presente. ed. al cuidado de Carlos Martí Aris*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1995, p.58.



Álvaro Siza, Solução dos três volumes na relação com o convento e estudo do ângulo entre o volume do auditório e do átrio, 1992

poderia ter em mente um espaço com as mesmas características espaciais. A intensidade de desenhos sobre os mesmos volumes manifesta a procura continuada e intensiva da melhor forma para cumprir o programa e relacionar o edifício com a sua envolvente.

*As numerosas tentativas de organização dão vida por fim a três volumes, que correspondem a três ordens de funções: o átrio e os gabinetes, o auditório e a biblioteca, as salas de exposição. O primeiro destes volumes insiste totalmente na estrada, contrariamente ao segundo, que se afasta dela, enquanto o terceiro delimita o jardim. Esta articulação define, em planta, dois triângulos, que não podiam, obviamente aparecer como espaços residuais. Pelo contrário, reivindicavam um justo protagonismo, pois além do mais estavam colocados em pontos nevralgicos.*²¹⁵

Esta necessidade de relacionar o que vai ser construído de novo com o próprio local onde vai ser inserido [...] *parece ser o caminho único para qualquer síntese, compacta como que para que se torne Forma [...] compreensível e funcional: bela.*²¹⁶

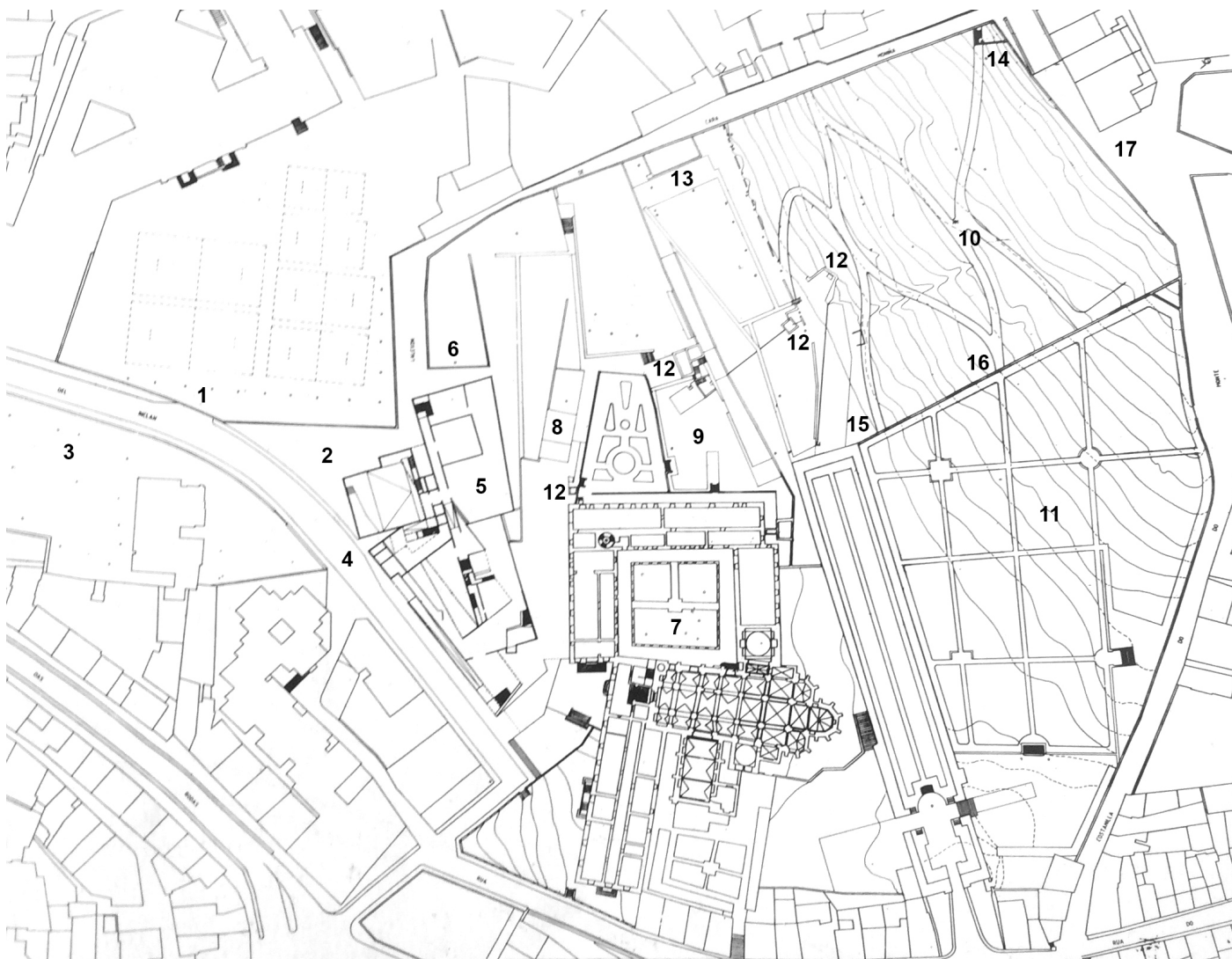
De repente surge uma figura humana que observa os volumes de cima. Siza parece procurar a validação das suas formas de uma outra perspectiva, através de um ser sobrenatural que as olha lá do alto. Acrescenta-se uma inflexão no volume junto ao jardim, fecha-se o pátio, volta a abrir-se, aponta-se uma ideia de entrada e de cobertura praticável.

Num primeiro momento, o desenho ajuda a pensar, testar volumetrias e a relação com o contexto envolvente. Cumpre ao desenho, ao produzir imagens que remetem para ideias, afirmar um projecto, qualificar uma concepção, definir uma poética. O desenho é, assim, uma disciplina estrutural e instrumental para a projectação, permitindo transmitir integralmente o pensamento, sem o apoio de explicações escritas ou verbais. Ajuda o pensamento a tomar corpo, a desenvolver-se, registando o processo e evolução que a investigação vai tomando, dos diferentes caminhos percorridos, do traçado de opções resolvidas e recusadas.

Mais do que reflectir, o desenho ajuda-nos a consciencializar a multiplicidade de tensões em torno de cada hipótese de resposta a um problema concreto. Como instrumento de trabalho, procura estabelecer uma permanente relação dialética entre intuição e averiguação rigorosa, num processo progressivo de completa compreensão e visualização. Acompanha o aprofundamento dos problemas de um modo flexível e moldável. É um processo laborioso

²¹⁵ Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, p.73.

²¹⁶ Álvaro Siza, *Prefácio in Álvaro Siza, 01 textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.109.



Planta de implantação

- | | |
|--|--|
| 1 Parque de Estacionamento | 10 Recuperação do carvalhal em parque público |
| 2 Acesso de Serviço ao CGAC | 11 Recuperação do antigo cemitério em jardim público |
| 3 Jardim Público a recuperar | 12 Fonte |
| 4 Rua Valle-Inclán | 13 Arcada existente a recuperar |
| 5 CGAC | 14 Miradouro |
| 6 Exposições ao ar livre | 15 Porta do cemitério (existente) |
| 7 Convento de Santo Domingo de Bonaval | 16 Nova ligação com o cemitério |
| 8 Edificação pré-existente a manter | 17 Serviços de apoio ao parque |
| 9 Recuperação da horta de Santo Domingo de Bonaval em parque público | |



de acumulação e depuração que conduz à construção de um lugar.

O facto da prática quotidiana do desenho fazer parte da vida de Álvaro Siza desde muito cedo, fez com que este se tornasse num instrumento da sua forma de trabalhar. Cada desenho sugere o seguinte, a mão movida pela procura incansável. A sua expressão arquitectónica não é um estilo que resulta de uma moda, trata-se de um processo em constante procura.

*Os primeiros desenhos têm como força motriz o jogo de contornos. A sobreposição de níveis num projecto, as diversas abordagens dos vários ângulos que são dadas pelos contornos de todas as superfícies, de uma aresta ou de uma parede, definindo um limite, dá a dinâmica e o movimento que se advinha mesmo quando muito subtil. Este movimento começa por ser muito gráfico... explorando e sobrepondo as várias fases de um edifício. Ou as várias camadas que se formam enquanto ideias e cuja mão, que nem sempre obedece à cabeça, vai transpondo para o papel.*²¹⁷

Siza contém em si uma capacidade surpreendente de desenhar em diferentes escalas, de testar os espaços de várias perspectivas, aproximando, afastando para ver, no espaço, o edifício na relação com o que o envolve, para começar a desenhar o próprio espaço que o envolve: o convento, a rua Valle-Inclán e o jardim.

O desenho de reabilitação do jardim, até então abandonado, é meticuloso, feito a partir de um relacionamento constante com o edifício que se abre em busca de *penetrações e transparências, para acompanhar o andamento dos espaços verdes*²¹⁸ que vão subindo a encosta, procurando a transição de cotas e a indicação de caminhos de forma sábia. Este elemento permitiu explorar as suas potencialidades como espaço de prolongamento do museu e mostrar que as plataformas que o compõem são um meio de regular os ângulos do próprio edifício: *Desde o início, o jardim apareceu como um protagonista no conjunto da operação por causa da graduação da pendente.*²¹⁹ Embora houvesse um projecto inicial para o jardim, Siza foi ajustando-o à medida que eram encontrados vestígios do passado: restos de muros, ruínas, caminhos, água e pedra. *Estudando toda a documentação que havia sobre o convento, sabíamos que desde Bonaval se abasteciam fontes e tanques da zona norte da cidade. No presente esta necessidade havia desaparecido, mas agora era o Parque que necessitava dela, fisicamente para o seu crescimento e, desde a sua situação dominante sobre a cidade, simbolizando o brotar da vida.*²²⁰ O conhecimento dos frades pare-

²¹⁷ Margarida Cunha Belém, *O essencial sobre Álvaro Siza Vieira*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2012, pp.32,33.

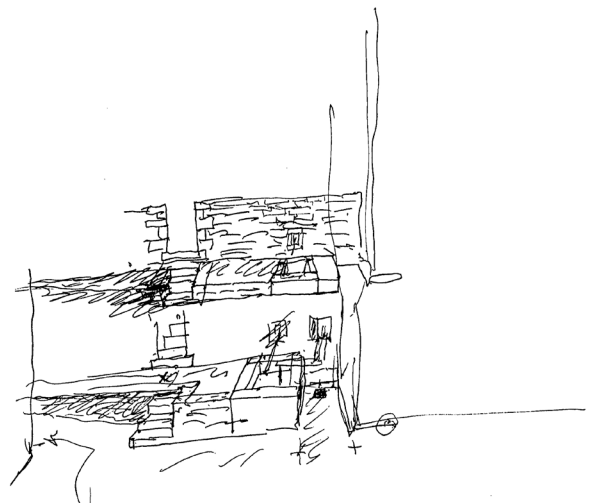
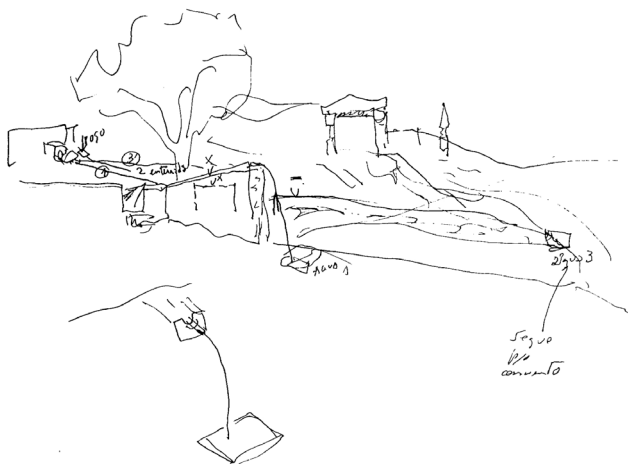
²¹⁸ Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, p.71.

²¹⁹ Álvaro Siza, *Mentiras de arquitectura, A forma, finalidade de um processo que não tem fim* in Álvaro Siza, *Uma Questão de Medida, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2009, p. 206.

²²⁰ Josef Paul Kleihues, *Parque de Santo Domingo de Bonaval in Santiago de Compostela: La ciudad histórica como presente. ed. al cuidado de Carlos Martí Arís*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1995, p.160.



Percurso pelo jardim



Álvaro Siza, *Esquissos das fontes e dos sistemas de irrigação*, 1992

cia ser a melhor forma de encarar o terreno e, por isso, os seus traçados foram mantidos e recuperados, adaptando-os a um novo uso.

A entrada para o jardim faz-se através do espaço intersticial entre o convento e o novo edifício. O percurso, muito estreito, marcado por um lajeado, é iniciado junto ao edifício, no seguimento da borda do espelho de água, irrompendo pelo jardim e conduzindo até uma árvore, isolada. Logo se convida a subir por meio de escadas, rampas e muros que conduzem todo o percurso. Os caminhos pavimentam-se em terra ou pedra conforme o seu destino. As plataformas que vão surgindo, entre subidas, tornam-se espaços de estar e permanência. Muros, fontes e pré-existências vão surgindo ao longo do percurso e cativando e incentivando à continuidade da subida, suavizando alguns encontros, marcando limites e, desaparecendo humildemente.

No cimo, o bosque de carvalhos, sombrio, encaminha até à entrada pré-existente do antigo cemitério, *colocado por trás da abside da igreja*²²¹, agora transformado num espaço verde que permite uma vista inédita sobre a cidade. Aqui inicia-se a descida que conduz ao pequeno jardim geométrico dos frades, agora recuperado. O percurso termina no ponto de partida, junto a uma fonte desenhada de novo.

O Museu, além de estabelecer os novos limites do jardim, converte-se num remate harmónico da colina que desceu até a rua. O percurso que Álvaro Siza desenhou, permite ao visitante conhecer todo o espaço de intervenção e ter noção da memória daquele lugar através de elementos que o arquitecto preservou. O jardim adquire extrema importância no processo de concepção do museu, uma vez que *este encontra no desenho dos espaços verdes o seu epílogo*.²²²

*[...] há um movimento ascendente interior que se relaciona com o movimento ascendente do jardim; os ângulos são criados para fazer a transição entre o que é a geometria do jardim, o que é a nova rua e um contexto anterior que rodeia o museu.*²²³

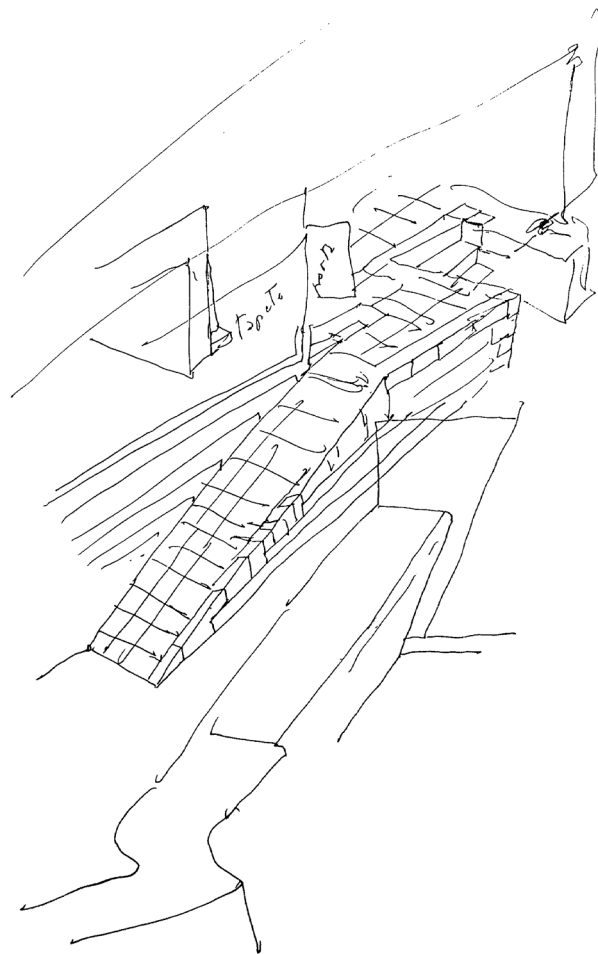
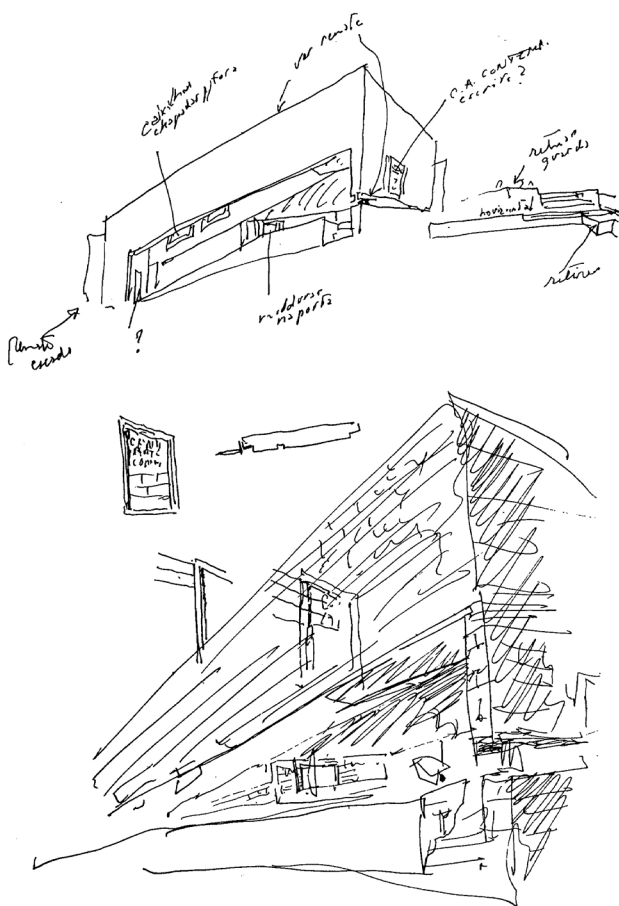
Chega-se ao novo edifício principalmente pela Rua Valle-Inclán, por ambos os lados sem nunca haver frontalidade. Chega-se sempre um pouco em diagonal, numa direção sempre inclinada em relação à fachada. De um lado encontra-se uma rampa escavada no maciço alinhado à rua, do outro, uma escada. Ambos os acessos são abrigados, permitindo a chegada à plataforma coberta junto à entrada.

Esta nova plataforma é uma elaboração extremamente cui-

²²¹ Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, p.77.

²²² *Idem*, p.75.

²²³ Álvaro Siza, *Centro Galego de Arte Contemporânea in Álvaro Siza: Expor on Display*, Fundação Serralves, Porto, 2005, p.51.



Álvaro Siza, *Esquissos do espaço de recepção*, 1992



Espaço de recepção

dadosa que dialoga com a altura do patamar de acesso ao convento, estabelecendo uma relação de escala entre os dois elementos. Joan Falgueras, um dos colaboradores de Siza, afirma: *A microgeografia reinventada pelo projecto enquadra-se num embasamento sobre o qual paredes suspensas e cobertas flutuam levemente.*²²⁴ Esta microgeografia reinventada pelo projecto é mais um espaço de transição por excelência: está em contacto com a cidade, porém dimensionado à medida do homem; anuncia-se, convida, acolhe, propicia o desfrute dos elementos do entorno e finalmente conduz o visitante ao interior. Assume, ainda, a função de miradouro uma vez que foi desenhado de modo a que, durante o percurso de acesso, não fosse possível contemplar a paisagem e, uma vez alcançada a plataforma, aparecesse, enquadrada, a visão da entrada do convento, o portal de entrada para os jardins e uma ampla visão do casario que se desenvolve pela cidade.

*A relação com o exterior, de um lado com a estrada e do outro com o jardim, tinha de ter em conta as necessidades do interior, na tentativa de encontrar uma coincidência entre forma e função e uma correspondência, em transparência, entre as várias partes.*²²⁵

O programa do edifício é de grande complexidade ou no mínimo extenso, como era de se esperar de um Centro de Artes: exposições permanentes, exposições temporárias, biblioteca, auditório, administração, loja, cafetaria, depósitos, restauro, manutenção, montagem e os inumeráveis apoios. Soma-se a tudo isso, o problema da ausência de um programa claro, de uma colecção definida, ou mesmo de um director no início dos trabalhos. Este facto tem-se tornado constante em novos museus concebidos para atender a um duplo objetivo como este: *ser uma caixa que abriga e preserva os objectos das colecções e, ao mesmo tempo, ser ela mesma um objecto cultural que assume a dimensão de monumento urbano*²²⁶, implementando um novo dinamismo a centros urbanos antigos.

Os três volumes passaram por uma série de operações geométricas – intersecção, adição e subtração – que os transformaram em fragmentos inter-relacionados que contribuem para uma nova unidade, agora mais complexa e coesa. Não se trata de uma intervenção aleatória mas de uma intenção clara de conseguir *manejar uma diversidade de intenções contraditórias, que tem a ver com a reconciliação entre natural e artificial, entre o edifício e o lugar que ocupa.*²²⁷

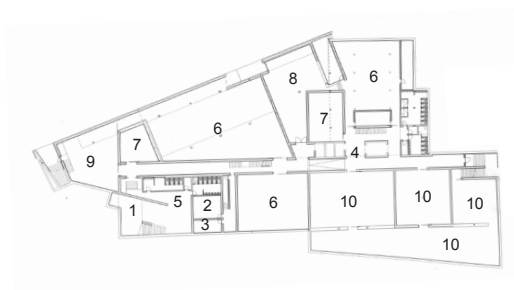
O objectivo principal da intersecção dos volumes partiu da

²²⁴ Álvaro Siza, *Centro Galego de Arte Contemporânea in Álvaro Siza: Expor on Display*, Fundação Serralves, Porto, 2005, p.75.

²²⁵ *Idem*, p.51.

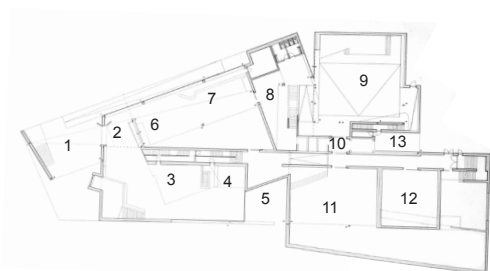
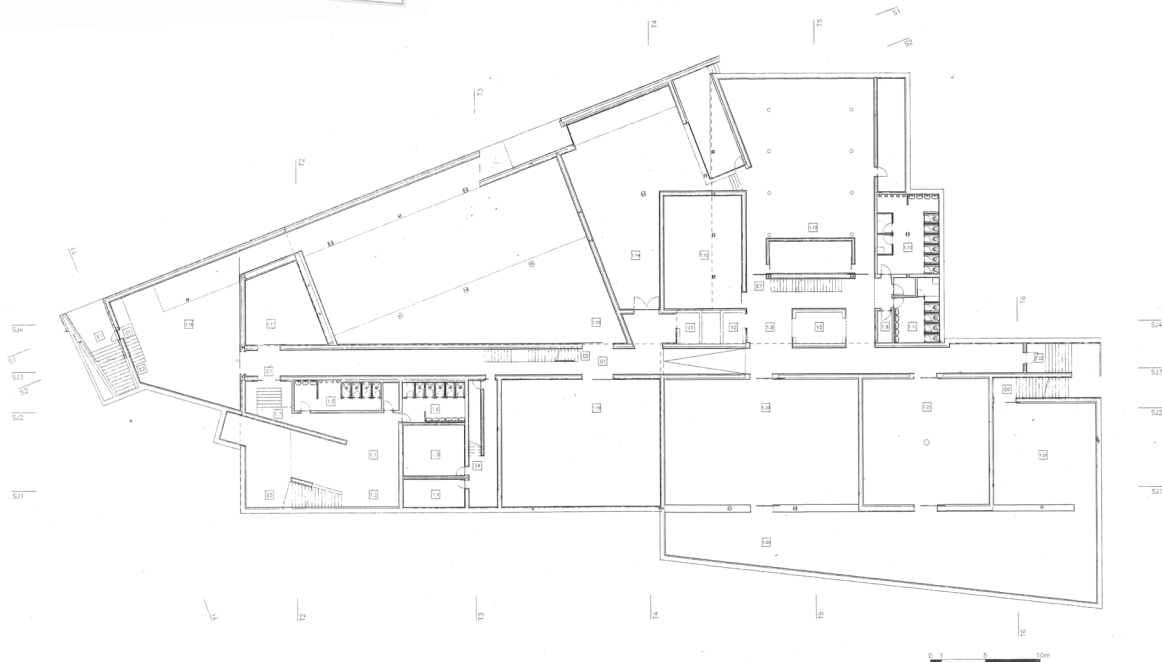
²²⁶ Josep Maria Montaner, *Museos para el nuevo siglo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 61.

²²⁷ William J. R. Curtis, *Notes on invention: Alvaro Siza in Alvaro Siza: 1958-2000: getting through turbulence: notes on invention*, El Croquis, Madrid, 2000, p.184.



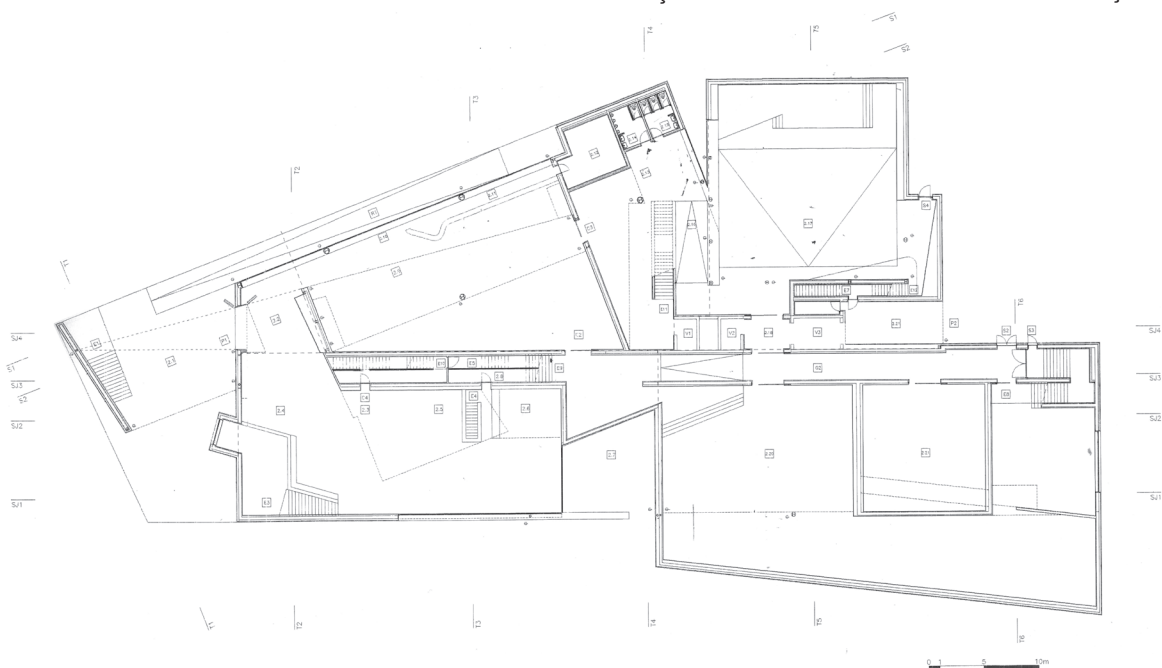
Piso subterrâneo

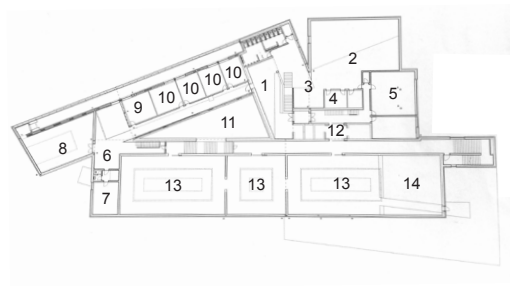
- | | |
|-----------------------|---|
| 1 Vestíbulo | 6 Depósito |
| 2 Arrumo da cafeteria | 7 Sala de máquinas |
| 3 Arrumo da livraria | 8 Oficina de montagem das exposições e manutenção |
| 4 Átrio de serviços | 10 Sala de exposições |
| 5 Sanitários públicos | |



Piso Térreo

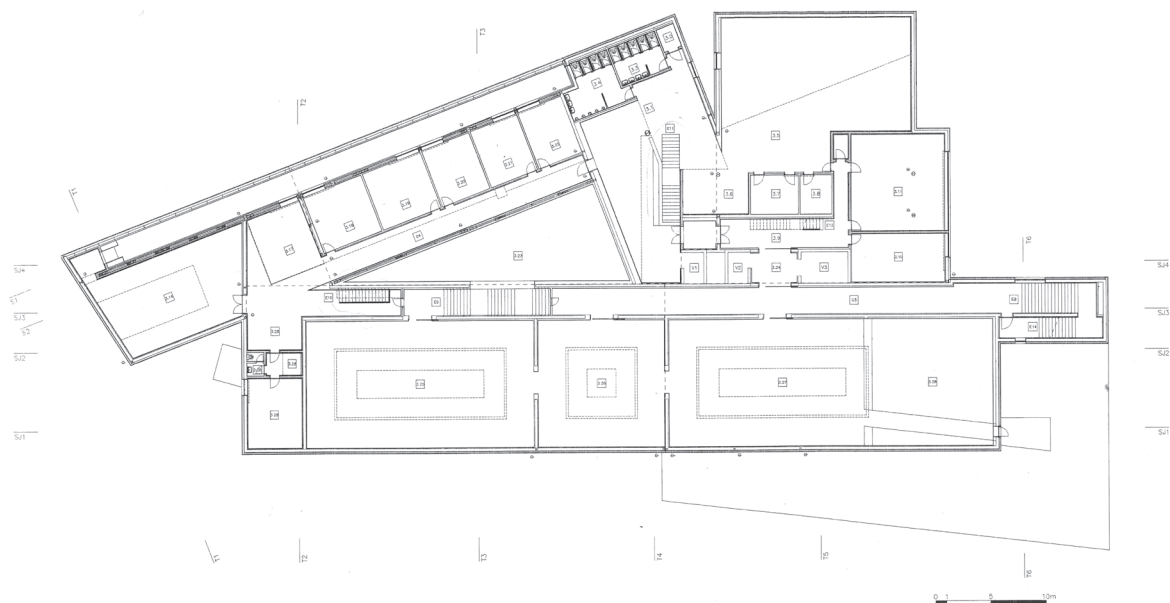
- | | |
|--|--|
| 1 Pórtico de entrada | 8 Foyer do Salão dos Atos |
| 2 Átrio | 9 Salão dos Atos |
| 3 Livraria | 10 Vestíbulo dos elevadores |
| 4 Cafeteria | 11 Sala de Exposições Temporárias |
| 5 Esplanada | 12 Sala de Exposições Temporárias e transição para as Exposições permanentes |
| 6 Vestíbulo de recepção e distribuição | 13 Acesso de Serviços |
| 7 Informações e bilheteira | |





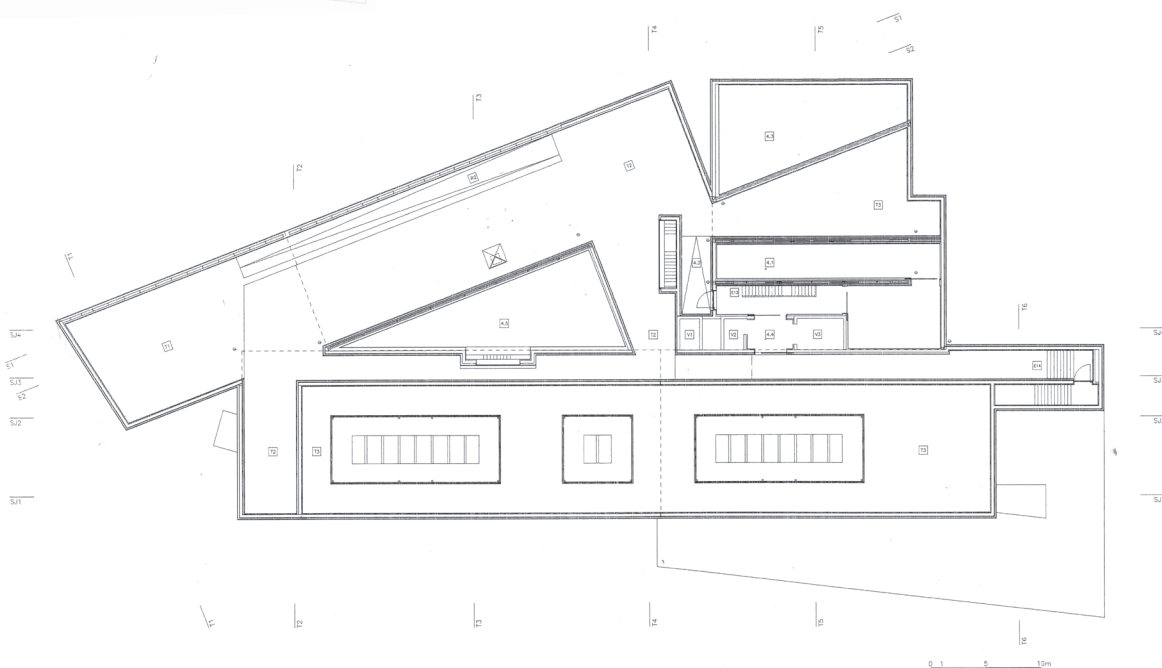
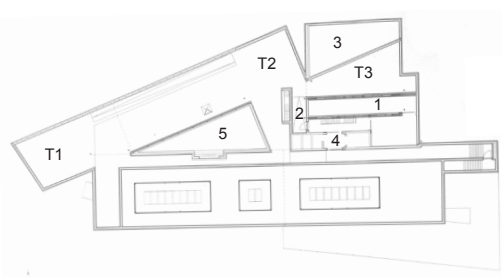
Primeiro Piso

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 1 Átrio | 10 Escritórios dos Serviços
Técnicos |
| 2 Sala de leitura | 11 Vazio sobre o vestíbulo
do piso térreo |
| 3 Mostrador da biblioteca | 12 Vestíbulo dos elevadores |
| 4 Escritórios da biblioteca | 13 Sala de exposições
permanentes |
| 5 Sala de seminários | 14 Vazio de espaço duplo
sobre a área de exposições
temporárias |
| 6 Vestíbulo da área
administrativa | |
| 7 Directoria | |
| 8 Sala de reuniões | |
| 9 Administração | |



Cobertura

- | |
|----------------------------------|
| T1 Terraço panorâmico |
| T2 Terraço de acesso público |
| T3 Terraço de acesso de serviço |
| 1 Depósito da biblioteca |
| 2 Vestíbulo de acesso ao terraço |
| 3 Vazio sobre a sala de leitura |
| 4 Vestíbulo dos elevadores |
| 5 Vazio sobre o vestíbulo térreo |





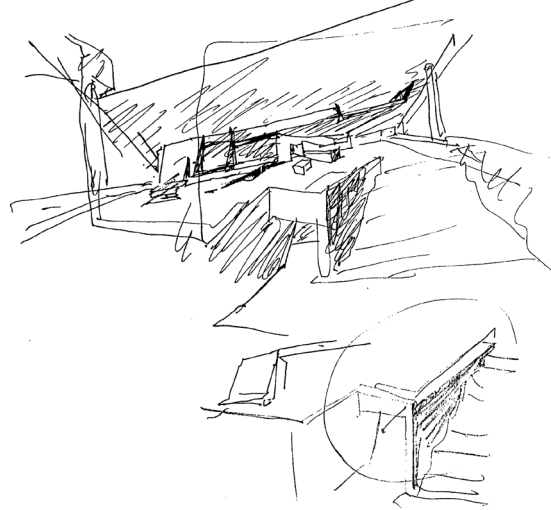
Átrio de entrada



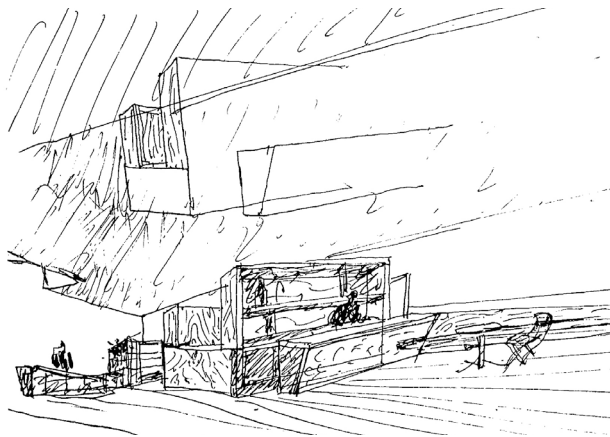
Espaço de transição entre o átrio e a livraria e cafeteria



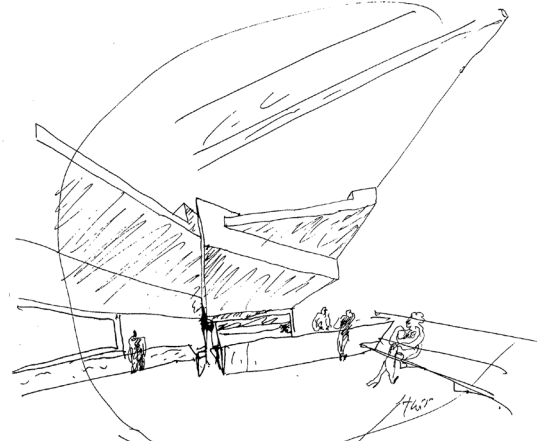
Álvaro Siza, Esquisso do átrio de entrada, 1992



Álvaro Siza, Esquisso do espaço de transição, 1992



Álvaro Siza, Esquisso da livraria, 1992



Álvaro Siza, Esquisso da cafeteria, 1992



Livraria



Cafeteria

necessidade de criar um núcleo articulador cujo produto formal é o átrio central de distribuição. Em planta, resulta numa forma triangular e, no espaço, alcança os três pisos do edifício.

As plantas de cada piso seguem operações geométricas, dispondo de seis direcções que correspondem às linhas de força dos três volumes. Uma sequência de adições e subtracções sucessivas compõem os espaços através de operações geométricas legíveis, nunca aleatórias. As linhas geratrizes que amparam estas operações ora são paralelas ao volume contíguo, ora perpendiculares.

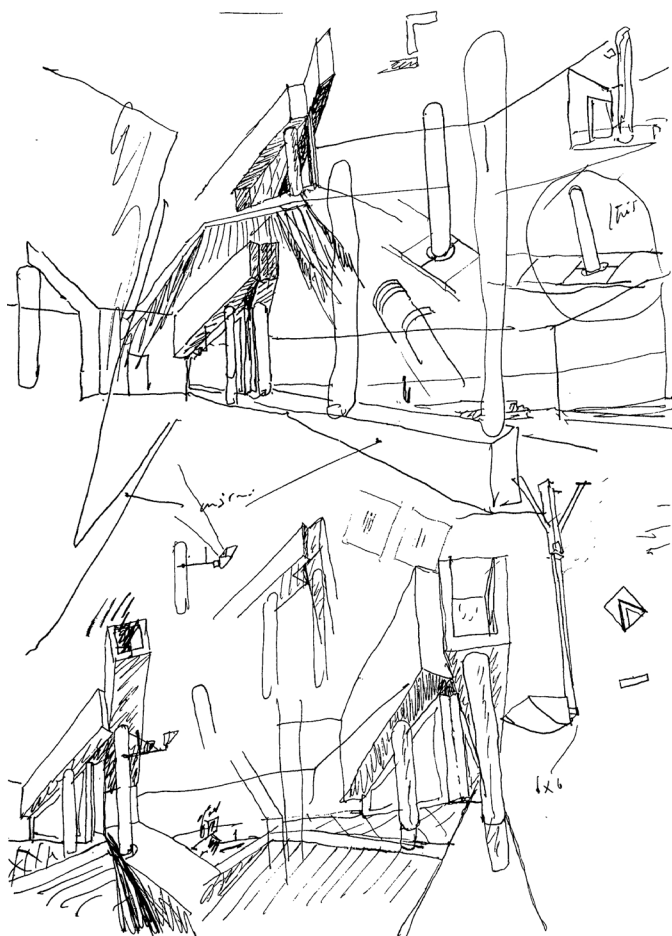
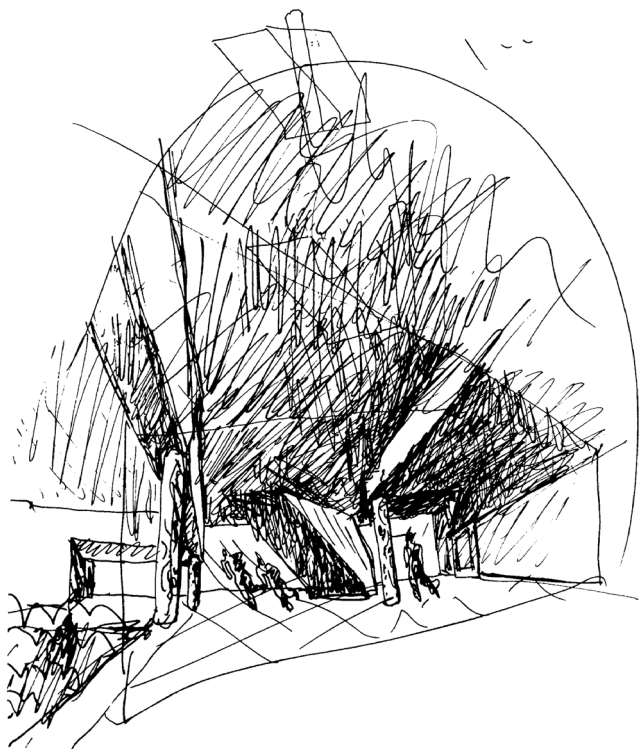
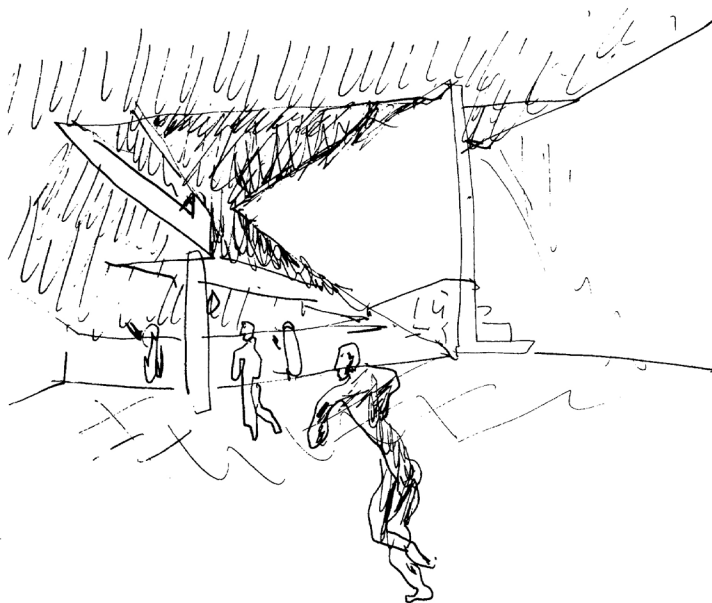
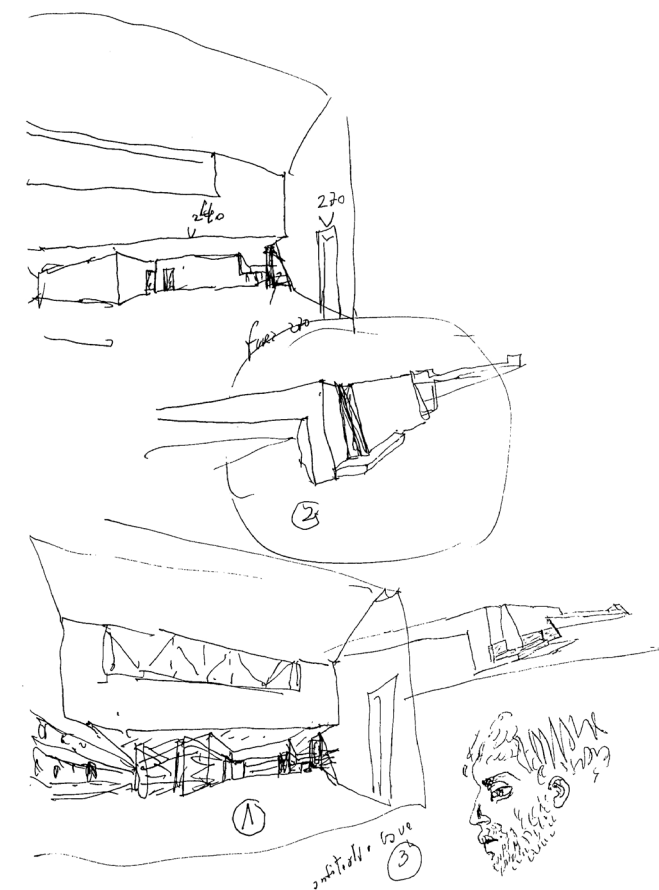
A entrada principal do edifício situa-se na intersecção dos volumes principais (longitudinais), próxima da entrada do convento. A partir do átrio de entrada, são dois os caminhos possíveis: um que conduz ao átrio principal e outro que leva até à livraria, cafetaria e apoios de acesso ao público, no piso inferior.

Siza deixou-se contaminar pelos percursos do jardim – em ziguezague – influenciando toda a composição do espaço interior, cujos alinhamentos desenham bancos, muretes e revestimentos, numa espécie de continuidade. No piso térreo, o percurso do átrio até à livraria e à cafetaria é feito através de um movimento em ziguezague, sempre com inflexões que podem ser lidas através de mobiliário, ou desenhos do revestimento de mármore branco.

O átrio principal surge como um espaço amplo que serve também de espaço expositivo e é o ponto onde se inicia a viagem pelo museu.

No processo de trabalho de Álvaro Siza surgem, em perspectiva, os espaços, num progressivo processo de definição e depuração. Percebe-se já a profundidade e a proporção do espaço desenhado e as perspectivas interiores vão informando sobre o que o arquitecto pretende de cada área do programa. Aos desenhos acrescentam-se anotações: cotas, objectos, elementos arquitectónicos e apontamentos de luz. Desde cedo aparecem corpos a habitar os espaços desenhados, dando-lhes escala.

Do desenho do espaço de recepção surge um outro que desenha, em planta, a rampa junto à rua que conduz à entrada. Ensaia-se as aberturas, a posição do balcão. Os desenhos vão-se complementando e formando uma teia de relações que informam o projecto, detalhando cada espaço e guiando-nos, progressivamente, por todo o edifício. Siza procura transmitir, a partir das formas, dos cheios/vazios, dos claros/escuros, as vivências que ele próprio determina na sua visão e, grande parte das vezes, aquilo que os seus esboços transmitem, encerram já a representação dessas sensações espaciais que pretende obter na realidade.



Álvaro Siza, Esquissos dos espaços interiores, 1992

*Percorrer o terreno, experimentando a sucessão de fragmentos de um corpo inteiro presente na memória. Ver a matéria que me envolve e olhar para além dela, encontrar a relação entre os vãos e o que revelam. Entrar na porta inexistente desde este ângulo ou de aquele.*²²⁸

O acto de projectar em Siza traduz-se num desenho fluído, descontraído, disciplinado e, ao mesmo tempo, rebelde, na procura de características espaciais por vezes apenas captadas pelos sentidos. O desenho expressa claramente as suas intenções relativamente a cada espaço, a interacção com o exterior, os elementos que o compõem, os pequenos apontamentos que evocam a memória do que aquele espaço um dia foi... A demanda do espaço organizado, a distinção entre o que existe e o que é desejo, passa pelas intuições que o desenho introduz repentinamente em construções mais lógicas e participativas, alimentando-as e sendo alimentado por elas.

A melhor forma de compreender este edifício, pela sua complexidade, é através da sua experiência no espaço e do auxílio dos desenhos do projecto. Pela veracidade e medida precisa do que posteriormente foi construído, através deles entramos em cada espaço minuciosamente pensado.

Dada a falta de um programa concreto e a necessidade de tornar o espaço expositivo flexível, de modo a que as salas conseguissem suportar as mais diversas formas de utilização, o arquitecto optou por desenhar espaços muito bem definidos. [...] *uma sucessão de salas, a níveis diferentes, que apresentam diferentes escalas, diferentes dimensões. Há salas altas, salas baixas, maiores ou menores, permitindo uma adaptação do museu para qualquer tipo de exposição.*²²⁹

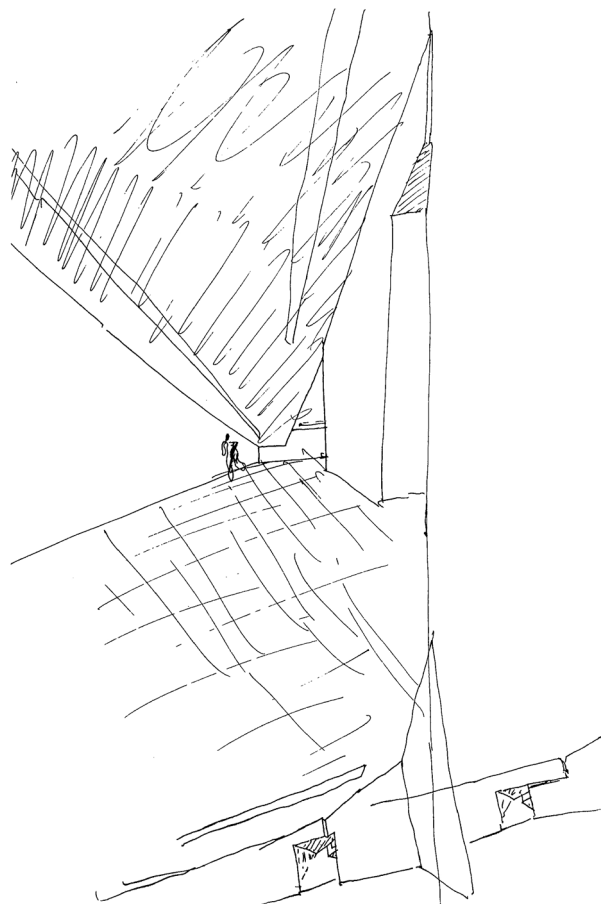
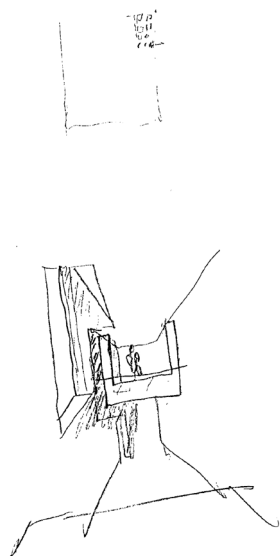
Toda a inquietação geométrica é deixada de lado para dar lugar a uma resolução clássica de caixa neutra que abriga as exposições: as salas são retângulos e quadrados “imaculados”. Os diferentes elementos só sofrem transformações geométricas quando confirmam uma ordem artística mais ampla – como os percursos em ziguezague –, sem nunca haver um prejuízo funcional.

Quando o programa solicita uma forma geométrica primária, simples, ela é perfeitamente preservada, sem apresentar objecção nenhuma à composição do espaço anterior – é o caso de quase todos os espaços da planta do primeiro piso. As únicas excepções que confirmam a regra, neste piso, são a sala de reuniões na área administrativa. com uma inflexão que qualifica a sua diferença em

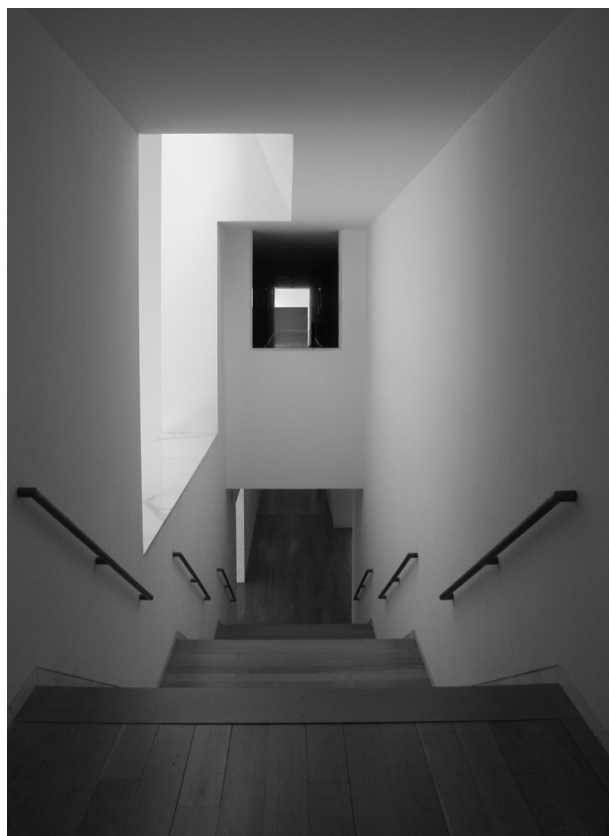
²²⁸ Álvaro Siza, *Arquitectura: Começar - Acabar in Álvaro Siza, 01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.365.

²²⁹ Álvaro Siza, *Álvaro Siza Expor On Display*, Fundação Serralves, Porto, 2005, p.51.

Area vertical Unificada
10 unidades (H2) 2 pisos Decreto Regulamentar 8/89



Álvaro Siza, Esquissos dos espaços de circulação, 1992



Espaços de circulação

relação aos gabinetes repetidos ao seu lado e a sala de leitura – biblioteca – que, em última instância, também é um rectângulo com pequenas subtracções ou adições.

Esta clara configuração dos espaços precisava de ser apoiada por uma clareza e liberdade nos percursos. Neste edifício, Siza conseguiu criar espaços que são experimentados mediante um intenso percurso arquitectónico no qual o visitante é guiado por compressões e expansões, perspectivas controladas ou variações da intensidade de luz. Ao mesmo tempo, conseguiu criar ambientes completamente independentes de qualquer percurso, extremamente trabalhados, ou serenos quando assim foi necessário.

Apesar da necessidade de inúmeras escadas e elevadores por todo o projecto, devido à complexidade do programa, há um elemento essencial para a compreensão do sistema de circulação do museu: um corredor central, que atravessa o volume das salas de exposições, a todo o comprimento, reforça a independência do volume das exposições como o principal volume do Museu, repetindo-se em todos os pisos.

Quanto às articulações verticais, são três, situando-se, naturalmente, na intersecção dos volumes. É possível aceder aos três volumes através de circulações independentes e claras, o que comprova uma flexibilidade de utilização do edifício e, em última instância, uma liberdade de escolha confirmada desde a porta de entrada através das diversas possibilidades de percursos oferecidos para quem o visita.

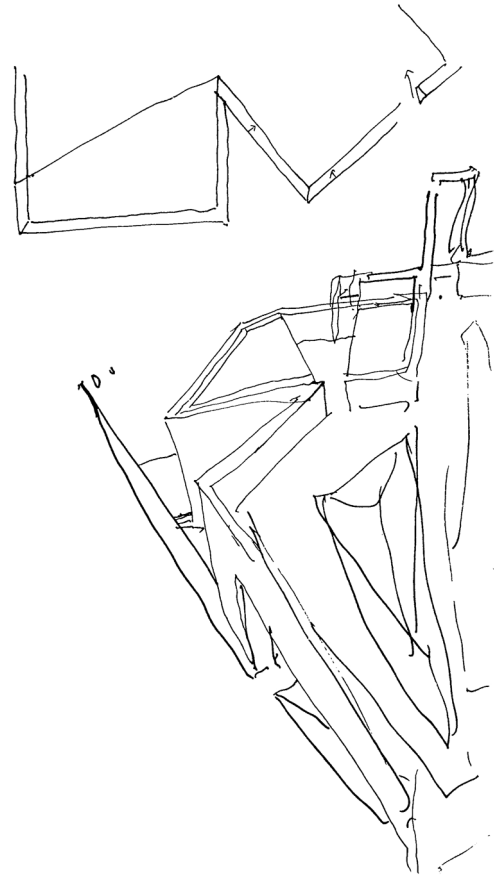
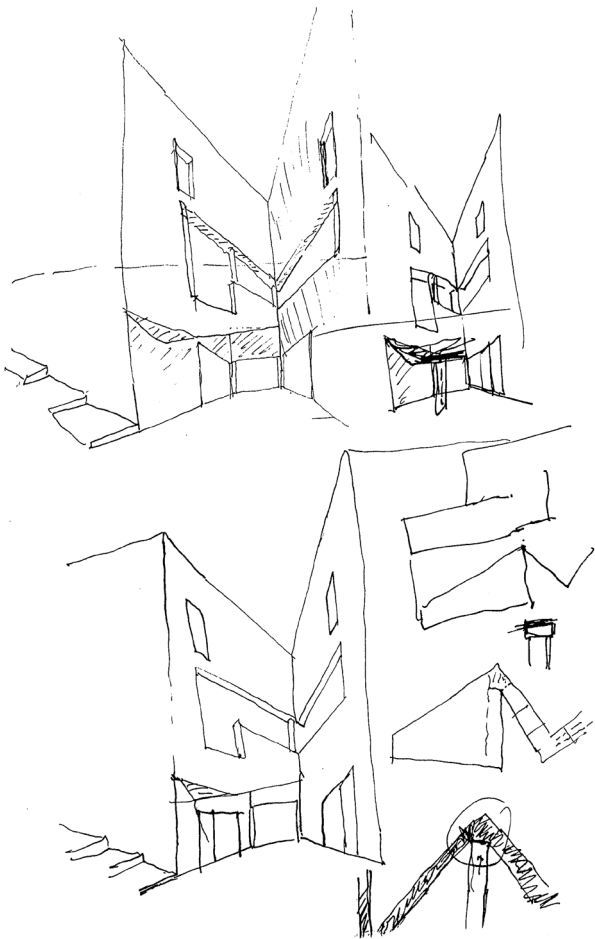
*Todos os percursos são em espiral, dando de forma contínua e sucessiva o efeito de compressão e descompressão do espaço.*²³⁰ William Curtis vai mais longe ao afirmar que *Os edifícios de Siza funcionam à base de canais de circulação, níveis e zonas de reunião e dispersão.*²³¹

No fim, todos os percursos parecem culminar nos terraços da cobertura que se dividem em dois níveis: um para exposições de esculturas (cercado por muros laterais altos sobre os quais só é possível avistar torres e campanários mais próximos), e outro que se torna num terraço panorâmico (protegido por muros de 1,40 m de altura sobre os quais é possível contemplar toda a paisagem da cidade). Ligando os dois níveis da cobertura há uma rampa posicionada exactamente sobre a do piso térreo que dá acesso ao edifício.

Tudo parece ter sido conscientemente articulado para um *gran finale*, onde é possível desfrutar da visão da própria cidade de Santiago.

²³⁰ Joan Falgueras citado por Álvaro Siza 1986-1995. Lisboa: Blau, 1995, p.91.

²³¹ William J. R. Curtis, *Notes on invention: Alvaro Siza in Alvaro Siza: 1958-2000: getting through turbulence: notes on invention*. Madrid: El Croquis, 2000, p.184.



Álvaro Siza, *Esquissos da cobertura praticável*, 1992



Cobertura praticável



Esta finalização em forma de “cobertura praticável” – um dos cinco pontos propostos por Le Corbusier – é uma das ideias fundamentais para a compreensão da criação deste espaço do CGAC, um espaço contínuo de uma grandiosidade até então não encontrada nos outros pisos – uma espécie de reencontro com o espírito da cidade, com as suas grandes praças.

As fachadas do museu, cobertas de granito, conseguem, de um certo modo, um subtil equilíbrio entre o passado e o presente, como se fossem uma nova formação rochosa, aflorando na transição entre os jardins da colina e os diversos edifícios locais construídos em pedra. A opção por um único material de revestimento externo confere ao edifício uma monumentalidade à altura da força da igreja ou do convento. Trata-se de uma monumentalidade moderna, mas pertinente à função cívica a que o edifício se propõe que é a de reordenar uma zona degradada transformando-a num tecido urbano coerente. O edifício é percebido como um grande monólito de granito. No entanto, trata-se de uma estrutura mista de ferro e betão armado, revestida com placas de pedra. Cada placa está solta da estrutura e das paredes através de peças metálicas, trabalhando de forma independente da estrutura. Apesar da sua relativa espessura (5cm), não são suficientemente grossas para esconder o carácter de revestimento. As pedras em “L”, utilizadas nos cantos, assumem essa função.

A pedra é interrompida em pontos estratégicos para revelar uma estrutura ambígua. Na fachada da rua, um pequeno perfil metálico insinua vencer o enorme vão de cerca de 30 m, suportando o insustentável maciço de pedra; em troca, toda a carga deste bloco sobre a plataforma da entrada transfere-se para a parede que flutua sobre dois verdadeiros apoios metálicos. Trata-se de uma das estratégias adoptadas para estabelecer o diálogo com Santiago e obter o subtil equilíbrio entre o velho e o novo. O edifício tem uma imagem essencialmente maciça, pesada, mas a forma com que todo o peso é controlado sobre a plataforma de acesso é uma verdadeira demonstração de leveza: *nega-se a solidez do volume e em muitos casos a interacção entre apoio e carga é obscurecida [...]*²³²

O desenho deste rasgo que se cria para abrigar a rampa de entrada é realizado com o objectivo de relacionar a inclinação da rua com o próprio volume, resultando num gesto de “absorção” do visitante. A dimensão deste vão confere monumentalidade à fachada e permite a ideia de suspensão do volume.

Apesar da opção pelo granito que reveste todo o edifício, por toda a cidade ser revestida por ele, Siza não poderia esquecer as capacidades que materiais como o ferro e o betão possibilitam.

²³² Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1998, pp. 43,44.

Naturalmente, sendo a cidade toda construída em granito, Álvaro Siza procurou seguir este *sopro*, no entanto, tratando-se de uma obra contemporânea, que desenha um vão de grandes dimensões, não faria sentido não recorrer ao avanço das técnicas construtivas que materiais como o betão e o ferro introduziram na arquitectura.

*Há um sopro quase imperceptível, que percorre tudo e tudo transfigura [...] o trabalho do arquitecto não pode ser intento de substituir ou imitar aquele sopro; mas sim de acrescentar algo à cidade [...]*²³³

Para Siza, a memória não é apenas um reconhecimento do passado mas também uma afirmação da passagem do tempo. O arquitecto estabelece um compromisso com o momento presente.

Junto aos desenhos deste alçado, ao mesmo tempo que se estuda uma solução construtiva para o resolver, surge uma figura de formas robustas, musculada e rodeada de pormenores da fenda que, à entrada, interrompe a continuidade da fachada. Parece querer mostrar que o lintel que “suporta” a parede de granito é forte o suficiente para cumprir a sua função.

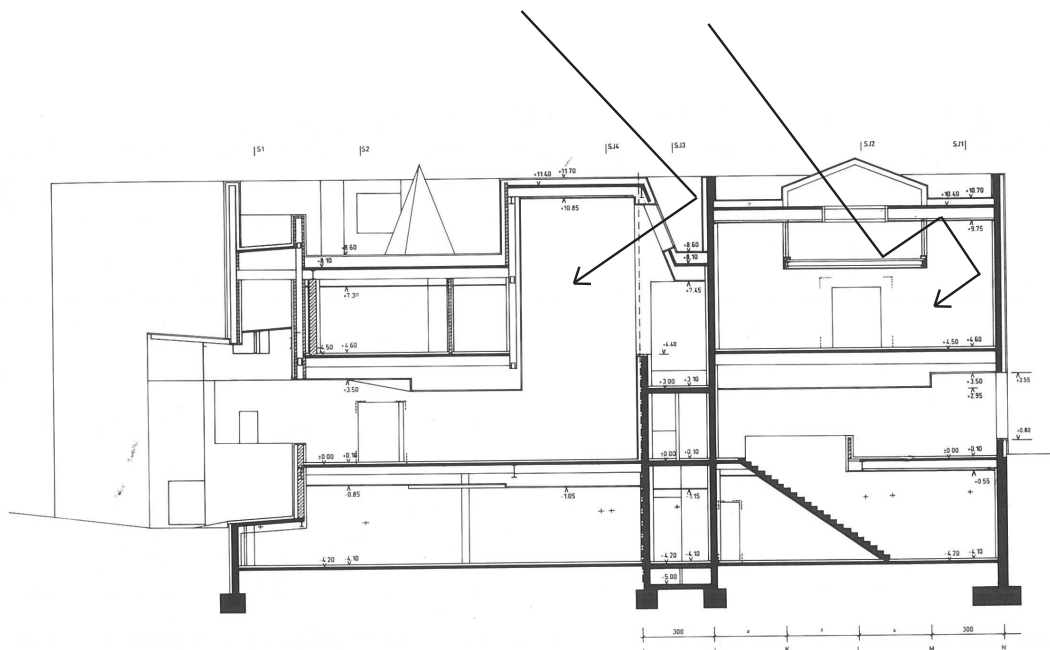
É curioso que são muitos os seres que povoam os seus desenhos ao longo do processo de trabalho: figuras insólitas, animais ou humanas. E no entanto, toda esta magia não deixa de fazer sentido no contexto onde é inserida, como se pertencesse àquele lugar, muitas vezes de uma forma quase imperceptível. São metáforas de acções que o arquitecto está a pensar aplicar ao projecto. Personagens que habitam o seu mundo interior e que por vezes saltam para o desenho como que para ver de outra perspectiva, para testar os espaços, para validar o que pensou e desenhou.

*[...] são estas figuras que Álvaro Siza Vieira desenha, as personagens lendárias, secretas, de uma espécie de arquitectura invisível que o habita, e que assim ele vai tornando coisas visíveis, as suas misteriosas figuras, as que esperam e de algum modo suscitam as formas posteriores da sua arquitectura, como se fantasmas que sempre o acompanhassem? Ou são, pelo contrário, momentos expressivos que já a ela não se subordinam, que não resultam dela nem a ela se dirigem, sendo dela independentes?*²³⁴

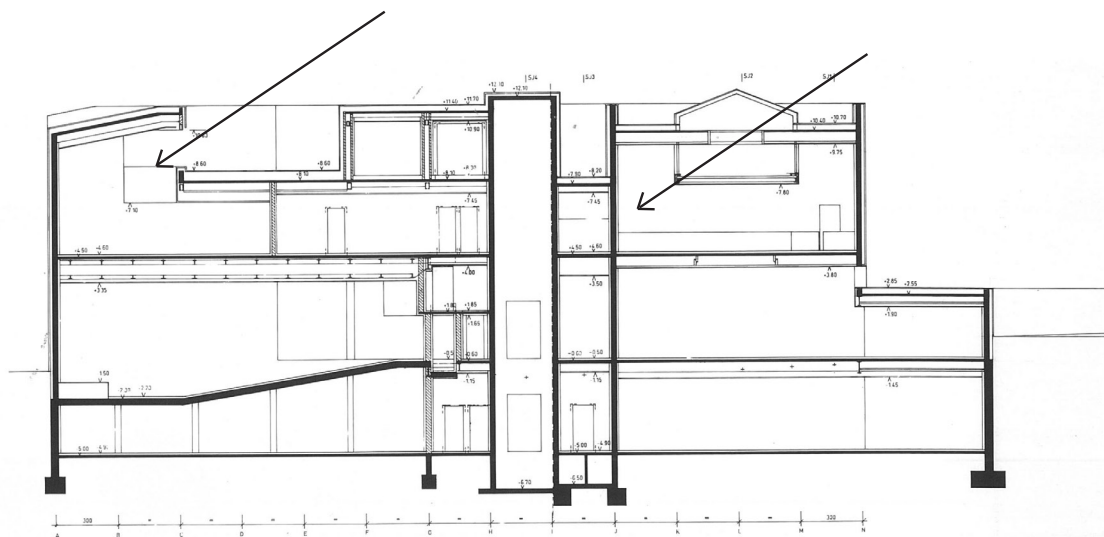
²³³ Álvaro Siza, *Exposições - As Cidades de Siza in Álvaro Siza, 01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.271.

²³⁴ Bernardo Pinto de Almeida, *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, Porto, 2003, p.271.

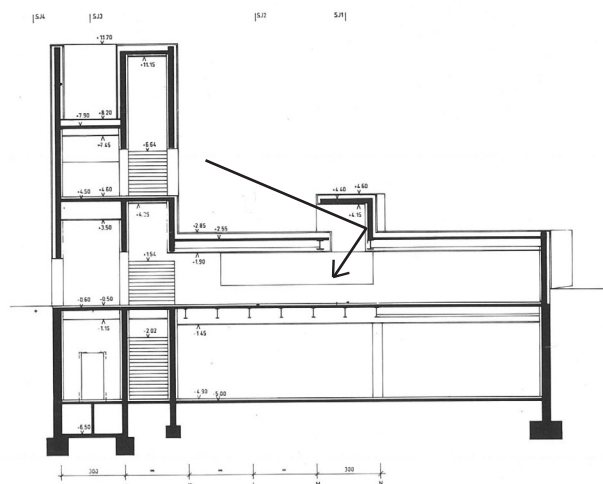
Não posso deixar de as relacionar, também, com os Deuses e Imperadores que Siza aprendeu a desenhar durante o Verão de 1949 no atelier de Isolino Vaz, agora de uma forma mais descomprometida como auxílio para pensar o projecto.



T3



T5



T6

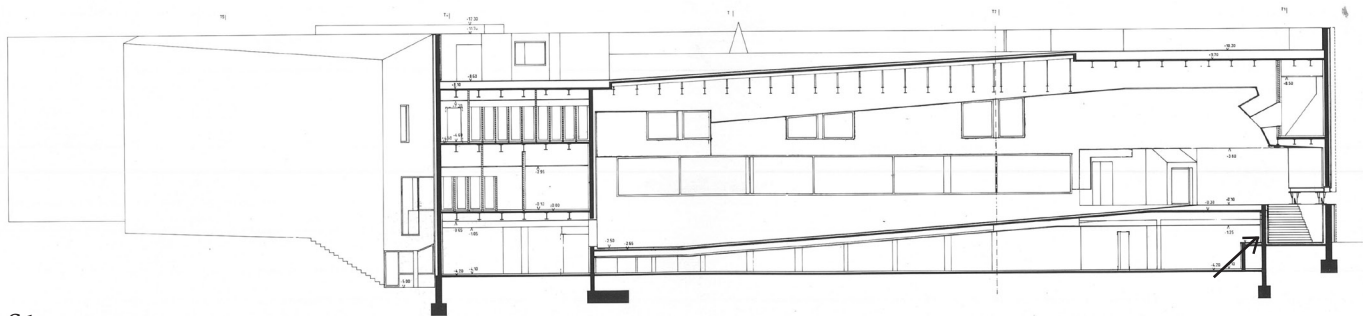
Siza afirma que o edifício se refere a toda a história da cidade e não apenas à sua época, pretende que o Museu não tenha apenas uma imagem associada à época em que foi construído mas seja, igualmente, espelho da história do lugar onde foi erguido.

Um último aspecto para a compreensão da relação interior-exterior é a abertura de grandes vãos, possíveis graças à estrutura mista de betão e ferro. Estes anunciam a pureza dos brancos interiores que atingem o silêncio pretendido nos espaços internos. No interior, procura-se uma outra unidade nas formas, prossegue-se com austeridade, com um certo tipo de simplicidade, com um número de dados que torne mais fácil a compreensão do espaço, e que, em última instância e em hipótese nenhuma, concorra com as obras de arte. Dá-se ênfase à pureza das linhas e simplicidade na escolha dos materiais: o mármore grego estende-se uniformemente por pavimentos e transforma-se em balcão, bancos, prateleiras e lambrins; o carvalho, estende-se pelos espaços expositivos e apoios do museu bem como pelas zonas de circulação. Os tectos também confirmam uma espécie de continuidade espacial, dobram-se e desdobram-se, articulando os seus planos com os das paredes, que ajudam a compor espaços, marcar momentos distintos e ocultar sistemas de iluminação, ar-condicionado e protecção contra incêndio. O átrio principal, por exemplo, contempla três pés-direitos distintos: um primeiro, que marca o espaço de recepção e informações, com um longo balcão; um segundo, ligeiramente mais baixo, que faz a transição desta zona para o espaço de pé-direito duplo, que anuncia a entrada para as salas de exposições.

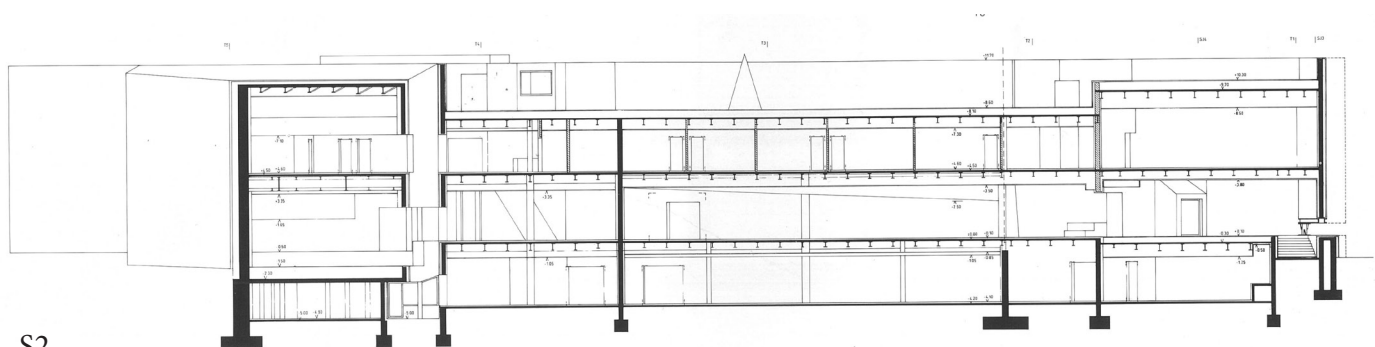
As salas de exposições apenas permitem o carvalho no pavimento e o branco das paredes e tectos. A luz, faz-se sempre indirecta, seja natural ou artificial, difusa; quase nunca há janelas. As salas do piso térreo e primeiro piso são iluminadas com luz natural enquanto as do piso -1 são iluminadas através de meios artificiais. No primeiro piso, as salas são iluminadas através de mesas de luz invertidas penduradas no tecto para difundir a iluminação natural. O estudo dos cortes auxilia a compreensão global da obra e permite a melhor percepção da iluminação natural nos diferentes espaços. O Corte T3 é dos mais significativos. Enquanto o “óculo” rectangular ilumina o átrio e parte da escadaria de acesso às salas de exposições do primeiro piso, a “mesa invertida” deixa escorregar *magicamente a luz infiltrada do céu*²³⁵ para o interior da sala.

O tema das aberturas é desenvolvido com grande variedade de soluções. No Corte T5, além da luminária da sala de exposição já mencionada, duas janelas altas e corridas desempenham outras

²³⁵ Álvaro Siza, *Álvaro Siza Blau*, Lisboa, 1995, p.92.

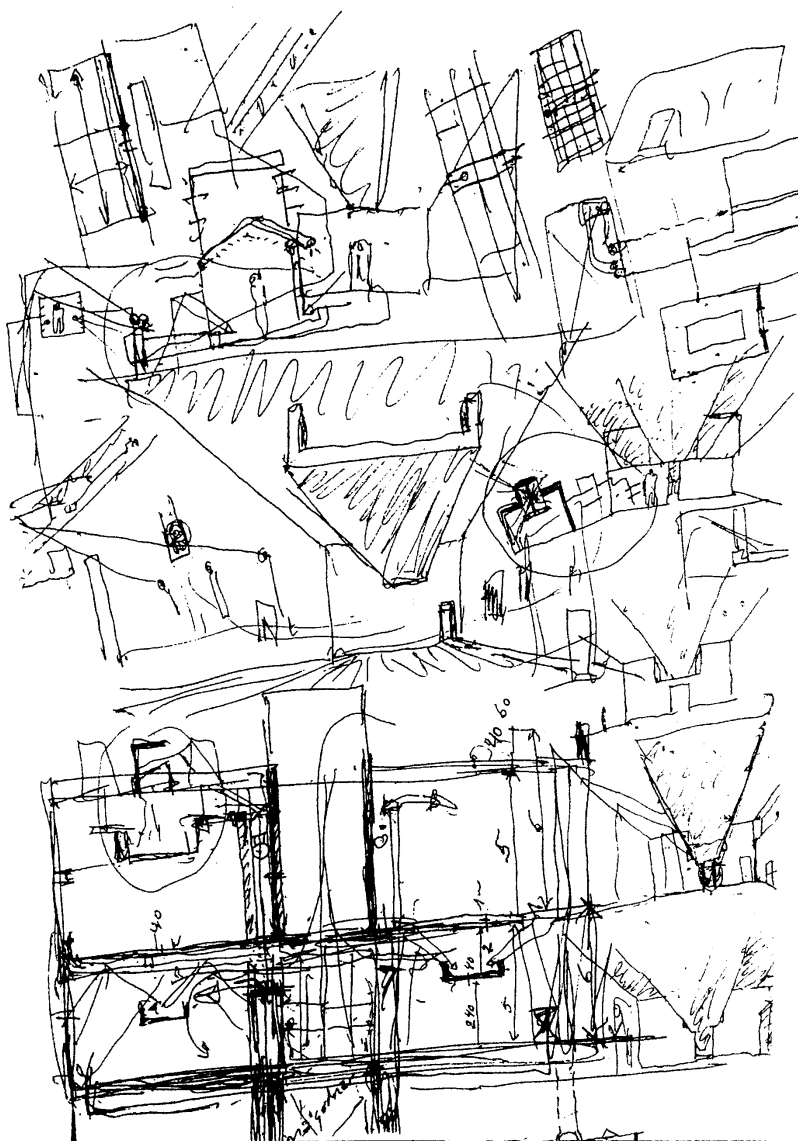


S1



S2

Cortes longitudinais



Álvaro Siza, *Estudos da luz nas salas de exposições*, 1992

funções. A da sala de leitura captura os raios solares contra uma parede que filtra e suaviza a luz natural sobre as superfícies de trabalho; e, de maneira semelhante, a segunda faz-se mais estreita para não ferir as obras que estiverem na sala de exposições temporárias no piso térreo. O Corte T6 mostra o requinte e cuidado com este tipo de captação de luz natural. Sob o balcão que se lança para o terraço, do lado oposto ao jardim, de modo a ficar protegida do sol poente, abre-se uma outra janela alta que ilumina o último espaço de exposição no piso térreo.

Através dos cortes S1 e S2 é possível ler a sequência de seis salas na zona administrativa e as suas janelas dissimuladas atrás da grande empena flutuante sobre a rampa de acesso. Para quem usa os espaços, é como se houvesse uma parede iluminada no lugar de janelas; para quem observa o edifício de fora, o caráter representativo do primeiro plano, o do maciço, é o que prevalece.

Surpreende novamente uma abertura, no início da rampa, ao nível da rua, que ilumina a oficina de montagem das exposições. Ainda no corte S2, reforçado pelo S1, é possível compreender o triângulo formado entre os volumes do auditório e da zona administrativa como um elemento importante para a iluminação dos respectivos espaços internos. É, assim permitido aos primeiros planos das fachadas – os mais externos, que compõem o maciço – permanecerem cegos, sem aberturas dando a ideia de um monólito “cego”. Se, por um lado, se procurou desenhar grandes vãos que unificassem a expressão do edifício, por outro, procuram-se soluções zenitais para dar resposta à iluminação de todo o interior sem perturbar o desenho das fachadas.

O museu confronta-se com a monumentalidade do convento e da Igreja, as suas fachadas tornam-se monumentais porque não há praticamente janelas. *A ausência de elementos que produzam relações, como janelas ou pormenores de pequena escala, permite ao museu encontrar uma força idêntica à das fachadas da igreja e do convento.*²³⁶

Siza usa a luz para dar conforto e beleza aos espaços e, simultaneamente, caracterizar o espaço exterior (que quando combinado com o interior, determina a composição da fachada) e enquadrar esta relação com o exterior.

Esta articulação da luz relaciona-se com a forma como o arquiteto pensa o museu: *idealmente sem paredes, nem portas, nem janelas, nem todas essas defesas por demais evidentes, pensadas e repetidas*²³⁷, em que a luz deve fazer-se *doce, cuidadosa, impassível de preferência e imutável*. *É preciso não ferir [...]*,²³⁸ deve aparecer com a intensidade correcta e no local adequado, pois

²³⁶ Álvaro Siza, *Uma outra coerência, talvez mais luminosa, o Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, 1* in Álvaro Siza, *Uma Questão de Medida, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2009, p.138.

²³⁷ Carlos Castanheira e Álvaro Siza, *As cidades de Álvaro Siza*, Figueirinhas, Lisboa, 2001, p.114.

²³⁸ *Idem*, *ibidem*.



Centro Galego de Arte Contemporânea

não pode perturbar a leitura do que é feito pelo Homem.

Não querendo estabelecer quaisquer condicionantes, Siza considera que um museu, em particular, deve ser entendido *como um abrigo da obra de arte, como um local onde deve ser possível visualizar a obra de uma forma simples, completa, sem restrições nem pretensões*²³⁹, por isso adopta uma linguagem neutra, baseada na meticulosa colocação dos elementos arquitectónicos.

Escavado na fachada nordeste aparece outro momento do projecto que estabelece uma relação importante entre o exterior e o interior: o espaço contíguo à cafetaria. O que poderia ser uma segunda porta de entrada no edifício, acesso para quem vem dos jardins, torna-se somente um nicho no maciço principal pois à sua frente há um pequeno espelho d'água, que impede a passagem. No entanto, este espaço e a janela que o antecede permitem enquadrar a entrada do jardim. Enquanto arquitecto, Siza vai “emoldurando” determinadas visões do espaço, convidando o visitante a olhá-lo e percorrê-lo, despertando sempre a curiosidade e surpreendendo-o com a diversidade que poderá contemplar.

Numa cidade existem milhares de casas mas museus existirão dois ou três. O museu tem um desempenho na cidade, por natureza, muito forte. É catalisador de muita gente e de muita actividade.

Para Álvaro Siza o museu enquanto obra arquitectónica não deve ser protagonista. Afinal é o que se vai expor que tem importância, suscitando o silêncio no interior. A imagem do edifício deverá atender à história que reaparece sempre como fio condutor da transformação da cidade – *a disponibilidade para a continuidade* que marca a obra do arquitecto português.

O Museu retrata o real e, simultaneamente, sem a pretensão de ser mimético nem contraponto, autonomiza-se do real, libertando-se. Siza conseguiu que o CGAC exercesse uma forte presença em Santiago, tivesse um carácter próprio e possuísse uma arquitectura que parece ter nascido integrada no meio a que pertence, assumindo fortes ligações com o contexto.

Desenho atrás de desenho, vai construindo uma realidade. *Desenhar é uma forma de conhecimento e de comunicação. A montanha ou a cadeira, a cidade ou a folha de árvore, conhecem-se com rigor pelo desenho. Só ele permite detectar a natureza, a estrutura, a alma das formas; só ele as comunica, interpretando-as, criticando-as [...] E é através dele, ainda, que nós Arquitectos, formalizamos e comunicamos a nossa concepção do mundo. Louvor ao desenho, forma eterna e magnífica de entendimento entre os homens.*²⁴⁰

²³⁹ Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, 1998, p. 77.

²⁴⁰ Fernando Távora, *Para o 'Programa das Festas' da RTP, anunciando a exposição de desenhos na Galeria Quadrado Azul* in Fernando Távora: *minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: prólogo*, FIAJMS, Porto, 2013, [C2], p.3.

Epílogo

*Todo o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que deixará de o estar. Deve, sim, no final da sua investigação, estar mais forte. Continua perdido, mas está perdido com mais armas, com mais argumentos. Como alguém que continua náufrago, mas que tem agora, contra as intempéries e os perigos, um refúgio mais eficaz.*²⁴¹

Valerio Olgiati lançou a base para a nossa investigação, através de uma exposição para a 13ª Bienal de Arquitectura de Veneza onde apresentou um sem número de imagens selecionadas por quarenta e quatro arquitectos contemporâneos que revelam, segundo ele, as raízes da sua arquitectura. Sem qualquer tipo de identificação ou relação aparente, estas imagens são-nos apresentadas apenas como imagens. Mas afinal o que nos revelam? Se em alguns casos facilmente encontrávamos as relações entre elas e os arquitectos que as convocaram, noutros casos a tarefa não era tão directa. No entanto, *mais importante que ter a resposta imediata a uma pergunta é procurar a resposta precisa a essa pergunta.*²⁴²

Assentamos, assim, a investigação em três arquitectos de forma a procurar as razões de tal selecção. Partindo dos fragmentos pictóricos que Álvaro Siza, Peter Zumthor e Bijoy Jain seleccionaram para a exposição de Olgiati, decidimos traçar uma narrativa através das suas estratégias projectuais para perceber de que forma trabalham com este universo formal. Usamos como recurso, para construir esta narrativa, não só outras imagens mas também escritos dos próprios autores que nos ajudaram a dar forma à investigação ao mesmo tempo que informam sobre as suas práticas. Estas imagens só têm significado e validade quando relacionadas com uma prática arquitectónica.

Se as imagens são os nossos olhos, como manifesta Aby Warburg, *pensar deste modo as imagens como um lugar de saber, um lugar de memória, um lugar de desejos, de fantasmas e de sonhos, um lugar de questionamentos, de razões e de desrazões. Lugares dentro dos quais escrevemos a nossa própria história*²⁴³, havia que percorrer um caminho através de práticas arquitectónicas à procura de um significado que nos permitisse entender estas imagens.

Zumthor foi o ponto de partida para dar forma a este universo. Os seus escritos e o modo como entende e pratica a arquitectura, convocando constantemente imagens, foram muito claros

²⁴¹ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, Lisboa, Caminho, 2013, p.38.

²⁴² Luis Martínez Santa-María, *Intersecciones* disponível em <https://proyectandoleyendo.wordpress.com/2010/05/26/intersecciones-luis-martinez-santa-maria/>

²⁴³ Etienne Samain, *As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte in Revista Poiésis*, n 17, Jul. de 2011, pp.48,49 disponível em http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf

nesse sentido. É através destas imagens de espaços já percorridos e experienciados, que lhe surgem na memória aquando projecta, que vai aclarando as ideias e definindo os espaços que pretende criar. Bijoy Jain, convocando imagens das suas viagens pela Índia, que mostram ora tradições ora uma sociedade que vive à margem, vai encontrando nestes actos nómadas e espontâneos de viver bem como num saber que se difunde ao longos de vários anos, o seu modo de praticar arquitectura, resgatando ideias e princípios através de um olhar renovado.

Álvaro Siza, por sua vez, selecciona dez desenhos de viagem da sua autoria que não deixam espaço para dúvidas - o desenho, enquanto instrumento privilegiado que o arquitecto tem ao seu dispor e que expressa uma relação pessoal, única, entre o sujeito e o pensamento, tornou-se na sua forma de praticar a arquitectura. Desde cedo o desenho assumiu um papel determinante no seu percurso. Tornou-se fundamental perceber em que medida as circunstâncias da sua vida e do seu percurso académico o levaram a ter uma relação tão próxima com este instrumento de trabalho. Hoje, é inequívoco. O desenho é a sua forma de definir a arquitectura que pratica e o seu método explica-o sem que sejam precisas palavras. O desenho fala por si. A análise do Centro Galego de Arte Contemporânea, revela precisamente como um instrumento dominado é versátil enquanto modo de procura, depuração e definição de cada espaço.

*Tudo isto me conduziu ao conceito de identidade. [...] A identidade é qualquer coisa de singular, de típico, mas também é uma escolha.*²⁴⁴ Esta identidade é captada através de uma sucessão de pensamentos e acções praticados por um sujeito que se apoia num conjunto de conhecimentos – disciplinares ou não –, e se confronta com uma determinada circunstância.

Foi o olhar através do projecto que nos propôs uma multiplicidade de opções e conexões e que nos permitiram entender o que representam as imagens e o lugar a que queriam pertencer. Esta realidade foi a realidade que se pretendeu destapar e revelar para se oferecer como projecto. Cada um encontra a sua forma de trabalhar e, se por um lado estas imagens informam a prática artística, também a revelam. Acabam por ser muito reveladoras da identidade de um indivíduo, ainda que, por vezes, as conexões não sejam directas.

²⁴⁴ Aldo Rossi, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015, p.43.

Bibliografia

- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de, *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, Porto, 2003.
- Álvaro Siza: Expor On Display*, Fundação de Serralves, Porto, 2005.
- Álvaro Siza: Obras e Projectos*, CGAC, Madrid, 1995.
- APARICIO**, Luz Fernández de Valderrama, *La Construcción de La Mirada: tres distancias*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y el Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla, 2004.
- AZARA**, Pedro, *Quando los arquitectos eran dioses*, Fundación Arquia|Catarata, Madrid, 2015.
- BACHELARD**, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- BATAILLE**, Georges. *O nascimento da arte*, Sistema Solar, Lisboa, 2015.
- BELÉM**, Margarida Cunha, *O essencial sobre Álvaro Siza Vieira*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2012.
- BERTO**, Al, *O Anjo mudo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.
- Centro de Arte Contemporânea de Galicia: Álvaro Siza arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993.
- COSTA**, Alexandre Alves e **SIZA**, Álvaro, 1967/ *Alexandre Alves Costa e Álvaro Siza / Marrocos*, Circo de ideias, Porto, 2011.
- CRUZ**, Valdemar, *Retratos de Siza*, Campo das letras, Porto, 2005.
- ECO**, Umberto, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, Editorial Presença, Lisboa, 13ª edição, 2007.
- Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método/ ed. por André Tavares e Pedro Bandeira*, Dafne Editora, Porto, 2011.
- Eduardo Souto de Moura - Conversas com estudantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.
- EYCK**, Aldo van, **Collected Articles and Other Writings 1947-1998**, (ed. Lingtenlijn, Vincent; Strauven, Francis), Sun, Amsterdam, 2008.
- Fernando Távora / editado por Luiz Trigueiros*, Editorial Blau, Lisboa, 1993.
- Fernando Távora: minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: prólogo*, FIAJMS, Porto, 2013, [C2]
- FERRAZ**, Marcelo Carvalho Ferraz, *Arquitetura conversável*, Azougue, Rio de Janeiro, 2011.
- FOCILLON**, Henri, *A vida das formas; seguido de Elogio da mão*, Edições 70, Lisboa, 2016.
- FRAMPTON**, Kenneth, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1998.
- HEIDEGGER**, Martin, *A origem da obra de arte*, Edições 70, Lisboa, 1977.
- HEIDEGGER**, Martin, *Construir, habitar, pensar in Martin Heidegger*, Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

- JORGE**, Luís Antônio, *O desenho da janela*, Annablume editora, São Paulo, 1995.
- KAHN**, Louis I, *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*, Rizzoli International Publications, New York, 1991.
- LEROI-GOURHAN**, André, *O gesto e a palavra/2-Memória e ritmos*, Edições 70, Lisboa, 1965.
- LERUP**, Lars et al, *Bringing the World into Culture. Comparative Methodologies in Architecture, Art, Design and Science*, University Press Antwerp, Antwerp, 2010.
- Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac & Naify Edições / Instituto Lina e P. M. Bardi, São Paulo, 2009.
- LOPES**, Diogo Seixas, *Melancolia e arquitectura em Aldo Rossi*, Orfeu negro, Lisboa, 2016.
- LOPES**, Silvana Rodrigues, *Literatura, defesa do atrito*, Belo Horizonte, Chão da Feira, 2012.
- MALRAUX**, André, *O museu imaginário*, Coleção Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1965.
- MENDES**, Manuel (coord.), *Fernando Távora: minha casa: da organização do espaço: da harmonia do nosso espaço: da harmonia do espaço contemporâneo: prólogo*, FIA-JMS, Porto, 2013.
- MILANO**, Maria e Cremascoli, Roberto, *Álvaro Siza. Dar Forma a um Lugar*, Cardume Editores, Matosinhos, 2016.
- MONTANER**, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- MURO**, Carles, *Álvaro Siza: Escritos*. U.P.C., Barcelona, 1994.
- OLGIATI**, Valerio, *The Images of Architects*, Quart Publishers, Luzern, 2013.
- OSHO**, *A jornada de ser humano*, Editora Planeta do Brasil, São Paulo, 2014.
- PALLASMAA**, Juhani, *La imagen corpórea – imaginación y imaginario en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014.
- PALLASMAA**, Juhani, *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012.
- PALLASMAA**, Juhani, *Pensamento em Forma – dez ensaios sobre arquitectura*, Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2012.
- PESSOA**, Fernando, *Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2012.
- Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Lars Muller, Baden, 1998.
- Peter Zumthor: therme vals*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007.
- Poesias*, Ática, Lisboa, 1942 (15a ed. 1995).
- RODRIGUES**, Jacinto, *Álvaro Siza/obra e método*, Civilização editora, Porto, 1992.
- ROSSI**, Aldo, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015.
- SALGADO**, José, *Álvaro Siza em Matosinhos*, Edições Afrontamento/Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 2005.
- SANTA-MARÍA**, Luis Martínez, *Intersecciones*, Editorial Rueda, Madrid, 2008.
- Santiago de Compostela: La ciudad histórica como presente. ed. al cuidado de Carlos Martí Arís*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1995.

SARAMAGO, José, *A caverna*, Editorial Caminho, Alfragide, 2000.

SARAMAGO, José, *Ensaio sobre a cegueira*, Porto Editora, Lisboa, 2014.

SIZA, Álvaro, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009.

SIZA, Álvaro e CHIARAMONTE, Giovanni, *A medida do Ocidente – viagem na representação*, Postcart, Roma, 2015.

SIZA, Álvaro, *Esquissos de Viagem/Travel Sketches*, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988.

SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012.

SIZA, Álvaro, *Palavras sem importância*, Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2002.

SIZA, Álvaro, *Uma Questão de Medida, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2009.

SIZA, Álvaro e CASTANHEIRA, Carlos, *As cidades de Álvaro Siza*, Figueirinhas, Lisboa, 2001.

Só nós e Santa Tecla, Dafne, Porto, 2008.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Arquitectura in Introducció a la arquitectura*. Conceptos fundamentales, Edicions UPC, Barcelona, 2000.

Studio Mumbai - Inspiration and Process in Architecture, Moleskine, Donguan, 2013.

Studio Mumbai: Praxis, Toto Publishing, Tokyo, 2014.

TANIZAKI, Junichiro, *Elogio da Sombra*, Relógio d'Água, Lisboa, 2016.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*, Editorial Caminho, Alfragide, 2013.

TÁVORA, Fernando, *Teoria geral da organização do espaço. Arquitectura e Urbanismo: a lição das constantes*, FAUP publicações, Porto, 1933.

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, Porto, 1996.

TESTA, Peter, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Edições FAUP, Porto, 1988.

ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas: Entornos arquitectónicos - As coisas que me rodeiam*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

Periódicos e Revistas

Aldo Rossi, La Arquitectura Analoga in 2C – Construcción de la ciudad, n.2 – Aldo Rossi 1 Parte, Barcelona, Abril 1975.

Alvaro Siza: 1958-2000: getting through turbulence: notes on invention, El Croquis, Madrid, 2000.

Archinews Revista de Arquitectura, Urbanismo, Interior e Design, no12, Lisboa, 2009.

AV Monografias 66 - Alvar Aalto, Julio-Agosto, Arquitectura Viva, Madrid, 1997.

d'Architettura, nº23, Dopo Aldo Rossi, April 2004.

Jornal Arquitectos – Publicação trimestral da Ordem dos Arquitectos, Portugal, 229 Outubro-Dezembro, 2007.

Prática(s) de arquitectura: projecto/investigação/escrita - ciclo de lições, FAUP, Porto, 2012.

Revista de cultura arquitectónica Joelho #03, Departamento de Arquitectura FCTUC, Coimbra, 2012.

Studio Mumbai: 2003-2011, El Croquis, n.157, Madrid, 2011.

Távora por Siza, Jornal Público, 2012.

Provas académicas

João Gaspar, *O que faz uma casa? Notas sobre a arte de habitar*, FAUP, Porto, 2013, Dissertação de Mestrado Integrado

Marta Sofia Vara Martins, *Pensar em Arquitectura através da Arquitectura. Percepção do homem no [e do] espaço arquitectónico*. FAUP, Porto, 2011/2012, Dissertação de Mestrado Integrado

Pedro Leal, *Desenhar um romance*, FAUP, Porto, 2015, Dissertação de Mestrado Integrado

Bibliografia online

<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=OrigensDaArte>

http://cvisaacs.univalle.edu.co/crisis-critica/index.php?option=com_content&view=article&id=20&catid=9&limitstart=6

<http://www.domusweb.it/es/arquitectura/2012/10/24/la-teoria-y-practica-de-studio-mumbai.html>

<http://www.fa-store.pt/museu/site/docs/SuelyPuppi.pdf>

<http://www.revistapunkto.com/2016/01/os-paraisos-artificiais-de-studio.html>

<http://www.usjt.br/arq.urb/numero-15/2-audrey-migliani.pdf>

Lista da origem e/ou crédito das imagens:

Nota:

A lista da origem e/ou crédito das imagens é aqui referenciada através da página em que se encontra utilizada nesta dissertação e da sua fonte de origem. Todas as imagens cuja fonte não é referenciada pertencem ao arquivo pessoal da autora. Todas as imagens retiradas de publicações impressas foram digitalizadas e posteriormente tratadas pela autora, não devendo ser reproduzidas de outra forma que não recorrendo à fonte original.

- [16] http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/pina_bauch_orpheus.html
- [18] *O guia do Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2011, p.121.
- [20] <https://neatlyart.wordpress.com/2013/05/30/andre-malraux-chez-lui-maurice-jarnoux-over-the-last/>
- [22] <http://www.archello.com/en/project/venice-biennale-2012>
- [26] <http://www.ruicalcadabastos.com/index.php/photographs/the-mirror-suitcase-man-2004/>
- [30] (cima)http://chaz.org/Courses/Nile/Nile_Hydrology.html;
(centro)<http://turismo.culturamix.com/atracoes-turisticas/acropole-de-atenas>;(baixo)<http://www.voirlemonde.fr/la-grande-muraille/>
- [32] (cima)<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/249/maneiras-de-expor-lina-bo-bardi-e-as-exposicoes-que-333983-1.aspx>; (baixo) <http://www.infoartsp.com.br/en/agenda/collection-in-transformation/>
- [34] <http://www.infoartsp.com.br/agenda/acervo-em-transformacao/>
- [36] <http://www.panoramadelart.com/robert-vue-imaginaire-de-la-grande-galerie-du-louvre-en-ruines>
- [38] <https://ionline.sapo.pt/392209>
- [40] *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*/ ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, sp.
- [42] *Aldo Rossi: drawings* / ed. by Germano Celant. Milão: Skira, 2008, sp.
- [44] Aldo Rossi, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015, p.30.
- [46] Aldo Rossi, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015, p.44.
- [48] <https://visualelsewhere.wordpress.com/category/painters/canaletto/>

- [50] Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método/ ed. por André Tavares e Pedro Bandeira, Dafne Editora, Porto, 2011, sp.
- [52] <https://warburg.library.cornell.edu/panel/45>
- [55] <http://www.penccil.com/museum.php?show=6765&p=>
- [56] Valerio Olgiati, *The Images of Architects*, Quart Publishers, Luzern, 2013, sp.
- [57] *Idem, ibidem.*
- [58] (cima) Aldo Rossi, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2015, p.122; (baixo) <http://everyroot.blogspot.pt/2013/05/a-mesa-com-zumthor.html>
- [60] <http://faslanyc.blogspot.pt/2011/10/landscape-delicatessen.html>
- [62] Peter Zumthor, *Atmosferas: Entornos arquitectónicos - As coisas que me rodeiam*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.6.
- [64] *Idem*, p.52.
- [66] http://www.artecapital.net/arq_des-39-a-forma-bonita-peter-zumthor-em-lisboa.
- [68] <https://ishodesign.com/blog/2016/10/27/las-temas-de-vals-arquitectura-mistica/>
- [70] Peter Zumthor, *Atmosferas: Entornos arquitectónicos - As coisas que me rodeiam*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.10.
- [76] *Peter Zumthor: therme vals*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p.25.
- [78] (direita) <http://www.greekarchitects.gr/en/degrees/made-of-stone-and-water-for-the-human-body-id2843>; (esquerda) <https://www.pinterest.pt/pin/111182684526421062/>
- [80] *Peter Zumthor: therme vals*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, pp.26,27,89,91.
- [82] (cima) <http://www.geograph.org.uk/photo/3305720>; (centro) <https://www.youtube.com/watch?v=ZOwTyscq3PA>; (centro) <https://www.plumguide.com/journal/cultural-weekend-trips-from-london>; (baixo) *Peter Zumthor: therme vals*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p.39.
- [84] <https://www.archdaily.com.br/br/01-15500/classicos-da-arquitetura-termas-de-vals-peter-zumthor>
- [86] <http://www.greekarchitects.gr/en/degrees/made-of-stone-and-water-for-the-human-body-id2843>; <https://ishodesign.com/blog/2016/10/27/las-termas-de-vals-arquitectura-mistica/>
- [88] <http://www.greekarchitects.gr/en/degrees/made-of-stone-and-water-for-the-human-body-id2843>
- [90] <https://rlb2ze.wordpress.com/category/uncategorized/>
- [93] <https://www.swiss-architects.com/en/ariel-huber-lausanne>
- [94] Valerio Olgiati, *The Images of Architects*, Quart Publishers, Lu-

- zern, 2013, sp.
- [95] *Idem, ibidem.*
 - [96] *Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.27.
 - [98] (cima) *Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.31; (baixo) *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*, Edicions UPC, Barcelona, 2000, p.18.
 - [100] *Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, pp.32,35.
 - [102] (esquerda) *Studio Mumbai - Inspiration and Process in Architecture*, Moleskine, Donguan, 2013, p.67; (direita) *Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.33.
 - [104] <https://www.archdaily.com/775163/radical-pedagogies-lina-bo-bardi-almost-at-fau-usp-1957/561b0ae9e58ece94b8000303-radical-pedagogies-lina-bo-bardi-almost-at-fau-usp-1957-image>
 - [106] © Instituto Lina Bo e P. M. Bardi
 - [108] *Studio Mumbai - Inspiration and Process in Architecture*, Moleskine, Donguan, 2013, p.125.
 - [110] *Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, pp. 40,43.
 - [112] (cima) <https://blogs.wsj.com/indiarealtime/2014/04/19/sustainable-design-is-a-given-in-india/>; (baixo) http://www.archdaily.com.br/br/01-7249/casa-palmyra-studio-mumbai-architects/7249_7256
 - [116] http://www.shift.jp.org/en/archives/2012/12/studio_mumbai_praxis.html
 - [118] <http://finn-wilkie.tumblr.com/post/150003425350/studio-mumbai-tara-house-kashid-2005>
 - [120] (cima, esquerda) [https://en.wikipedia.org/wiki/File:La_danse_\(I\)_by_Matisse.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:La_danse_(I)_by_Matisse.jpg); (cima, direita) *Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.68; (baixo) *Studio Mumbai: Praxis*, Toto Publishing, Tokyo, 2014, p.72.
 - [122] <https://www.archdaily.com.br/br/01-18324/casa-tara-studio-mumbai-architects>
 - [124] (cima) *Studio Mumbai - Inspiration and Process in Architecture*, Moleskine, Donguan, 2013, p.138; (baixo) <https://www.archdaily.com.br/br/01-18324/casa-tara-studio-mumbai-architects>
 - [126] <http://studiomumbaiarchitects.blogspot.pt>
 - [129] <https://www.archdaily.com/213484/alturas-de-macchu-picchu-martin-chambi-alvaro-siza-at-work>
 - [130] Valerio Olgiati, *The Images of Architects*, Quart Publishers, Luzern, 2013, sp.

- [131] *Idem*, sp.
- [132] http://www.lascaux.culture.fr/index.php?fichier=02_02.xml
- [134] (cima) <http://www.lefiguredeilibrari.com/2012/09/10/che-cosa-e-lo-stile/>; (baixo) <http://time.com/3746330/behind-the-picture-picasso-draws-with-light/>
- [136] José Salgado, *Álvaro Siza em Matosinhos*, Edições Afrontamento/Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 2005, p.46.
- [138] *Idem*, p.41.
- [140] (cima, esquerda) *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p.26; (cima, direita) *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p.15; (baixo) *Fernando Távora: Modernidade Permanente*, Associação Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2012, p.107.
- [142] GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds - Architecture new and old 1952- 1962*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1963, p.195.
- [144] (cima) *Fernando Távora: Modernidade Permanente*, Associação Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2012, pp. 196,197; (baixo) SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, pp.30,33.
- [148] *Esquissos de Viagem/Travel Sketches*, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988.
- [150] COSTA, Alexandre Alves e SIZA, Álvaro, 1967 /*Alexandre Alves Costa e Álvaro Siza / Marrocos*, Circo de ideias, Porto, 2011, pp.6, 27, 37, 41.
- [151] COSTA, Alexandre Alves e SIZA, Álvaro, 1967 /*Alexandre Alves Costa e Álvaro Siza / Marrocos*, Circo de ideias, Porto, 2011, pp.13, 15, 29, 33, 35, , 39, 45, 47.
- [152] Valerio Olgiati, *The Images of Architects*, Quart Publishers, Luzern, 2013, sp.
- [160] Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporânea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, p.133.
- [162] *Santiago de Compostela: La ciudad histórica como presente*. ed. al cuidado de Carlos Martí Arís, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1995, p.14.
- [164] *Álvaro Siza: Expor On Display*, Fundação de Serralves, Porto, 2005, p.52.
- [166] [166] (cima) Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporânea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, p.133,135; (baixo, esquerda) Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporânea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, p.135; (baixo, direita) Álvaro Siza, *Esquissos de Viagem/Travel Sketches*, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988, p.43.
- [168] (cima) Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa,

- 2012, p.68; (baixo) Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, p.69.
- [170] (cima) Álvaro Siza: *Inside the City*, Whitney Library of Design, New York, 1998, p.52; Luis Muñoz, *Siza: Facultad de ciencias de la información*, Labirinto de Paixóns, Santiago de Compostela, 2002, p.15.
- [172] (baixo) Álvaro Siza: *Inside the City*, Whitney Library of Design, New York, 1998, pp.54,55.
- [174] (cima) Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporánea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, pp.159,165.
- [176] Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporánea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, pp.25,27.
- [177] *Idem*, pp.29,31.
- [178] (centro) Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporánea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, pp.139,143,145,173.
- [180] Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporánea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, p.143,147,149; (cima, direita) Álvaro Siza: *Expor On Display*, Fundação de Serralves, Porto, 2005, p.54.
- [182] (cima) Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporánea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, p.155
- [184] (cima) Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporánea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, pp.139,147
- [186] (esquerda) *Santiago de Compostela: La ciudad histórica como presente*. ed. al cuidado de Carlos Martí Arís, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1995, p.150; (direita) Álvaro Siza, *Palavras Sem Importância*, Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2002, sp.
- [188] Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporánea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, pp.35,37.
- [190] [190] (cima) Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporánea de Galicia. Arquitecto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, s/d, p.37; (baixo) Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2012, p.11.

